

中国戏曲志云南卷丛书

中国戏曲志云南卷编辑部 编



昆明市戏曲志

主 编 张晓秋

云南大学出版社

中国戏曲志云南卷丛书

顾问：杨 明

主 编：金 重

副主编：黎 方 郭思九

编 委：(以姓氏笔划为序)

吴 枫 金 重 杨 桐

郭思九 顾 峰 黎 方

戴 旦

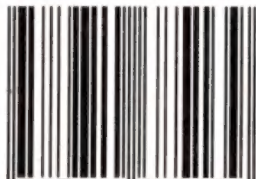
音乐顾问：曹汝群

编 辑 部：主 任 黎 方

副主任 张一凡



ISBN 7-81068-513-9



9 787810 685139 >

ISBN 7-81068-513-9/G · 269

定价：46.00 元

中国戏曲志云南卷丛书

昆明市戏曲志

昆明市戏曲志编辑组

顾 问 戴 旦 顾 峰

主 编 张晓秋

编 辑 王之墀 李 瑞 李希麟

云南大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

昆明市戏曲志/张晓秋主编. —昆明: 云南大学出版社, 2002

ISBN 7-81068-513-9

I. 昆... II. 张... III. 戏剧史-昆明市 IV. J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 094665 号

书 名: 昆明市戏曲志

主 编: 张晓秋

特邀编辑: 杨 山

责任编辑: 张丽华

图片设计: 丁群亚

责任校对: 何传玉 张 敏 浦 涛

出版发行: 云南大学出版社

地 址: 昆明市一二·一大街云南大学英华园 (邮编: 650091)

电 话: 发行部 (0871) 5031071 5033244

印 装: 昆明市五华区教育委员会印刷厂

开 本: 850×1168 毫米 1/32

印 张: 17.5

字 数: 448 千

插 图: 0.375

版 次: 2001 年 5 月第 1 版

印 次: 2001 年 5 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 7-81068-513-9/G·269

定 价: 46.00 元

主要撰稿人：

戴旦

顾峰

朱忠明

彭幼山

郭毓芬

王之焯 袁留安 朱明科 李瑞 计家俊

王道 戴德源 艾明 文建民 杨山

李希麟 苏庆煌 黄光辉 武培根 栗臻

赵嘉禄 赵嘉福 熊林 张学成 王业伟

段菊仙 陈复声 马福慧 金晓春 雷琴书

季逢时 刘超萍 施松柏 张晓秋

图片提供：

李希麟 孙跃进 文建民 栗臻

戴德源

“云南地方艺术集成·志丛书”前言

云南是地处祖国西南边陲的多民族省份。各民族的音乐、舞蹈、戏剧艺术蕴藏极其丰富。为了将这些凝聚着各民族先人创造的灿烂文化遗产，和建国后各民族艺术工作者创造的优秀成果和经验，通过科学的体例，全面地、系统地记录下来，使之成为建设具有中华民族特色的社会主义新文艺的养料和参照系，我所在完成《中国民间歌曲集成·云南卷》、《中国戏曲音乐集成·云南卷》、《中国民族民间器乐曲集成·云南卷》、《中国民族民间舞蹈集成·云南卷》、《中国戏曲志·云南卷》等五项国家艺术科研重点项目的同时，计划编辑出版“云南地方艺术集成·志丛书”，该丛书分系列编辑、出版。

各系列丛书分别定名为：《中国民间歌曲集成·云南卷丛碎》、《中国戏曲音乐集成·云南卷丛书》、《中国民族民间器乐曲集成·云南卷丛书》、

《中国民族民间舞蹈集成·云南卷丛书》、《中国戏曲志·云南卷丛书》。各系统丛书由各个省卷编辑部按各自的体例组织编纂，陆续分册出版，公开发行。

这套卷帙浩繁、绚丽多彩的系列丛书，在编辑出版过程中，得到了各地文化艺术单位，广大音乐、舞蹈、戏剧工作者和社会人士，及有关出版社的大力支持，在此一并表示谢意！

云南省民族艺术研究所

2002年

编辑凡例

一、“中国戏曲志云南卷丛书”属“云南地方艺术集成志·丛书”中的一个系列。

二、本丛书系戏曲专业志书。通过充分吸收历年来各方面对我省戏曲进行理论研究的成果及有关资料，系统地记述云南一个地区的戏曲或一个剧种的历史和现状，及代表性的人、事、艺、物，以反映我省戏曲改革的客观实际，体现戏曲艺术发展的规律，有利于戏曲的推陈出新和戏曲科学研究的建设，繁荣我省社会主义戏曲事业为宗旨。

三、本丛书以马克思主义为指导思想，坚持辩证唯物主义和历史唯物主义，坚持实事求是的原则。只记已存之物，不书未成之事。寓是非褒贬于记事之中。不重论说和描写。

四、本丛书所论及的人和事，力求客观、公允、准确。凡属尚未定论的问题，均采取诸说并存，但都应持之有据；妄说、臆断、传说，均不作为学术见解记述。

五、本丛书按省内现行区划和现有剧种，分别出版各地、州、市戏曲志和剧种志。各地方戏曲志只记述本地与戏曲有关的内容。上、下限根据各地区、各剧种的实际情况而定，但必须在同一本志书中取得一致。

六、各地方戏曲志和剧种志，均按综述、图表、志略、传记四大部类顺序排列。

第一部类综述。以历史时期为序，根据史料概括地叙述本地

区（或本剧种）戏曲活动的历史和现状；综述是一个总纲，对全书起着统领全局的作用。

第二部类图表。包括大事年表、剧种表、剧种分布图（或剧种流布图）。大事年表，以年为序，月日开头，用记述体提纲挈领地记述一方戏曲或一个剧种的大事。剧种表只用于地方戏曲志，包括名称、别名、形成或传入时间、形成或传入地点、所唱腔调、流布地区及备注等项目。剧种分布图用于各地方戏曲志，剧种流布图用于各剧种志；全省性的剧种志，其流布图按全省行政区划图划到各地、州、市，带地域性的剧种志和地方戏曲志，其流布图或分布图按各地、州、市行政区划图划到县（或相当于县的区）。

第三部类志略。包括剧种、剧目、音乐、表演、舞台美术、演出场所、机构、演出习俗、文物古迹、报刊专著、轶闻传说、谚语口诀、其他等十三个门类，分别记述有关内容。各个门类的设置，均从各地区、各剧种的实际情况出发。

剧种。以剧种为单位设置条目，分别记述本地所有剧种形成发展的历史和现状，并简要地叙述其声腔、剧目和特点。外来剧种只记述在当地存在的状况，包括其传入和盛衰的历史。各剧种志不再列剧种条，将其内容并入综述。

剧目。分概述及代表性剧目两项。概述主要记述本地戏曲（或本剧种）剧目的数字；剧目的来源、分类及特点；中华人民共和国建国后剧目的建设、发展及整理、改编、创作情况。代表性剧目的选择范围，包括剧本与演出有特点的传统剧目，整理改编的传统剧目，新编历史剧、传说故事剧及现代题材剧目。每个条目，应从不同剧目的实际出发，分别记述其名称、别名、声腔剧种、作者或整理改编者、编演年代、首演（或演出）单位、主要演员、导演、音乐设计、舞台美术设计；题材来源，版本及收藏情况；故事提要；特点、成就和影响。

音乐。分概述、代表性的剧种音乐及选例三项。概述主要记述当地剧种音乐和主要声腔的种类及其概貌。每一剧种音乐设置一个大条目，着重记述本剧种音乐的渊源、衍变及其发展；唱腔音乐，包括唱腔结构、音阶调式、旋律风格、演唱特点及唱腔伴奏方法；伴奏音乐，包括乐队的沿革、建制及特殊乐器、常用曲牌、锣鼓经的类别、功能、特点及革新；选例，包括音乐设计选例、唱腔选例及伴奏音乐选例。

表演。分概述、代表性的剧种表演及选例三项。概述主要记述当地剧种表演艺术的分类，传统戏的排演情况，和建国以来新的导演制度的建立等情况。每一剧种表演设置一个大条目，着重记述本剧种表演历史、艺术分类或行当沿革、体制及特点。选例包括剧目表演选例、导演选例及特技选例。

舞台美术。分概述和选例两项。概述着重记叙本地区（或本剧种）舞台美术的历史沿革与发展，不同类型剧种在舞台美术上的不同特色，建国后本地区（或本剧种）舞台美术的变化等。选例分别按脸谱（或面具）、扮相、服饰、砌末、传统戏的舞台陈设及新编剧目的舞美设计等开设条目。

机构。包括科班与学校；班社与剧团；票房（社）与业余剧团；行会、协会、学会与研究机构；作坊与工厂等。按此顺序，以每一机构名称设条，以成立年代为序，举要记述。内容包括名称、性质、剧种、成立年代；沿革；成员状况；社会影响及贡献。成员状况中着重在对机构的创立和发展有重要建树、贡献的主要领导和主要业务人员。

演出场所。分概述和演出场所两项。概述主要记述本地区戏曲演出场所衍进的历史和现状。需要开条的演出场所，主要包括：过去农村的演出场所，如庙台、草台、祠堂等；过去城镇的演出场所，如茶社、会馆、戏院等；建国后新建的演出场所，如专营剧场、影剧兼营剧场、开放性会场等。

演出习俗。分概述和演出习俗两项。概述主要叙述本地区历代乡村、城镇的演出习俗或本剧种的演出习俗，建国以来对旧有习俗的改革及新的习俗的建立等等。然后以一个习俗开列一个条目，简要地记述其活动特点。

文物古迹。包括戏曲雕刻、戏曲壁画、戏画、碑文、文告、戏单、剧照及剧本等，但都应是确有文物价值者。以一件文物或一所古迹为单位开设条目，文物的内容包括名称、出处、年代、特点及艺术价值等。古迹的内容包括名称、地点、地形、方向、装饰、修建年月及变迁情况等。

报刊专著。报刊指戏曲专业报纸及刊物，公开发行或内部发行的均可，综合性报纸的戏剧副刊及综合性刊物的戏剧专栏亦可。专著指含有戏曲的戏剧史著、论著、研究性质的资料专集等。本地作者在本地出版的或在外地出版的均可，公开出版的或内部发行的亦可。以一种报刊或一种专著开设一个条目，内容包括名称、作者或编者、创刊或出版年月、公开或内部发行、版本和收藏情况；内容提要；影响及客观评价等。

轶闻传说。记述各地区、各剧种具有一定意义的轶闻趣事。以一条轶闻或传说或设一个条目，生动形象地加以记述。

谚语口诀。谚语是熟语的一种，戏曲界的谚语大多反映了艺人生活斗争和进行舞台艺术创造的经验。口诀大多为艺人们学戏、教戏、勤学苦练、创造角色及掌握技术技巧而编成的如顺口溜一类的语句。一条谚语一个条目，加以简单的注释，并说明流行的剧种或地区。

其他。包括名人题词、戏曲对联等无法列入以上门类的內容。

第四部类传记。立传人物包括剧作家、理论家、评论家、教育家、活动家、演员、导演、琴师、教师、音乐、舞美、后台人员等。立传人物应是在各地方戏曲志剧种志下限年月以前逝世并

有一定成就、贡献和影响的；坚持生不立传，但活人可以上书。立传人物以生年为序排列，生年不可考者，可酌情列入适当位置。传记的内容包括姓名、生卒年代、艺名或笔名、籍贯、性别、民族、从事专业；生平；艺术活动经历；成就、贡献和影响。

七、本丛书一律用规范化的现代汉语撰写。所用字体，以中国文字改革委员会正式公布的《简化字总表》、中华人民共和国文化部和文字改革委员会联合发布的《第一批异体字整理表》为准。

八、本丛书纪年，中华人民共和国建立以前以年号为先，夹注公元纪年；中华人民共和国建立以后，用公元纪年。

九、各地戏曲志、剧种志书后，附录本志主要参考书目等。

《中国戏曲志·云南卷》编辑部

目 录

综 述 图 表

大事年表	(27)
剧种表	(69)
剧种分布图	(71)
云南省文艺学校历届毕业 生人数	(72)

志 略

剧种	(75)
滇剧	(75)
川剧在昆明	(90)
京剧在昆明	(96)
评剧在昆明	(106)
昆明曲剧	(109)
昆明花灯	(113)
安宁苗剧	(132)
剧目	(134)
《锦绣衣》	(139)
《告御状智擒潘仁美》	(140)
《柏洁圣妃》	(140)

《碧水长流》	(141)
《义斩恩弟》	(142)
《三击掌》	(142)
《九流闹馆》	(143)
《战万山》	(144)
《盘刀门》	(144)
《蔡文姬》	(145)
《闯宫》	(146)
《刘文学》	(147)
《红色少年》	(147)
《蝴蝶泉》	(148)
《青儿闹西天》	(149)
《老牛筋相亲》	(150)
《书记请客》	(150)
《探妹》	(151)
《劝赌》	(152)
《七星桥》	(152)
《打鱼》	(153)
《货郎卖线》	(153)
《山伯访友》	(154)
《山里花》	(155)
《陈圆圆》	(155)
《龙门》	(156)

《乡城亲家》	(157)
《祥林嫂》	(157)
《红石岩》	(158)
《啼笑因缘》	(159)
《夜半歌声》	(159)
《茶花姐妹》	(160)
《通天犀》	(161)
《皇陵恨》	(162)
《葫芦信》	(163)
《红岩》	(164)

音乐 (166)

昆明花灯音乐 (166)

渊源、衍变及其发展	(166)
--------------------	-------

唱腔音乐	(171)
------------	-------

伴奏音乐	(175)
------------	-------

选例	(179)
----------	-------

音乐设计选例 (179)

《红葫芦》音乐设计	(179)
--------------------	-------

《探干妹》音乐设计	(181)
--------------------	-------

《依莱汗》音乐设计	(182)
--------------------	-------

《陈圆圆》音乐设计	(185)
--------------------	-------

唱腔选例

.....	(187)
〔打枣竿〕	(187)
〔挂枝儿〕	(192)
〔金纽丝〕	(194)
〔寄生草〕	(197)
〔哭皇天〕	(201)
〔倒扳桨〕	(204)
〔青平玉〕	(207)
〔开财门〕	(210)
〔绮罗调〕	(212)
〔散花调〕	(214)
〔唱歌好〕	(216)

水清清来天晴朗	(219)
------------------	-------

我把青春化甘泉	(223)
------------------	-------

愿上龙门勤雕凿	(227)
------------------	-------

红梅赞	(232)
-----------	-------

将碧血化云霞飞向朝阳	(235)
---------------------	-------

吾家住在雁门深	(240)
------------------	-------

盼儿媳	(244)
-----------	-------

乐呵呵来笑呵呵	(247)
------------------	-------

冷言冷语话双关	(251)
------------------	-------

(三) 伴奏音乐选例	(256)
〔比脚步〕	(256)
〔滚灯〕	(256)
〔走板〕(一)	(257)
〔走板〕(二)	(257)
〔将军令〕	(258)
滇剧音乐	(260)
概述	(260)
选例	(263)
生腔	(263)
《八义图》选段	(263)
《宝鸡山》选段	(271)
《渡泸江》选段	(276)
旦腔	(279)
《三上轿》选段	(279)
《昭君和番》选段	(285)
《游御园》选段	(292)
《女盗令》选段	(295)
《杜十娘》选段	(298)
《赛娘冤》选段	(304)
净腔	(310)
《五台会兄》选段	(310)
《牛皋扯旨》选段	(314)
《顶本章》选段	(316)
《十五贯》(“访鼠”)音乐	(321)
昆明曲剧音乐	(322)

渊源、衍变及其发展	(322)
唱腔音乐	(327)
伴奏音乐	(331)
选例	(333)
音乐设计选例	(333)
《啼笑因缘》音乐设计	(333)
唱腔选例	(336)
杨素英晚长街细诉冤情	(336)
喜乐阵阵送湖心	(339)
大猪小猪这许多	(343)
大雪飘飘铺满地	(346)
劈头一个大炸雷	(348)
表演	(351)
昆明花灯行当体制	(357)
昆明花灯歌舞部分	(363)
昆明曲剧表演概述	(367)
表演选例	(369)
花灯	(369)
《老牛筋相亲》中老牛筋的表演	(369)
《恭喜发财》中发富婢的表演	(371)
《孔雀胆》中阿盖的表演	

.....	(372)
《孔雀胆》中王妃的表演 (374)
《孔雀胆》中车里特穆尔的表演 (375)
《三访亲》中刘大相公的表演 (376)
《陈圆圆》中吴三桂的表演 (377)
《哑姑泉》中艾林的表演 (378)
曲剧 (379)
《祥林嫂》中祥林嫂的表演 (379)
京剧 (380)
《走麦城》中关羽的表演 (380)
滇剧 (381)
《思凡》中色空的表演 (381)
《会缘桥》中一枝梅的表演 (383)
《宝鸡山》中唐僧宗的表演 (383)
《杨家将》中呼延丕显的表演 (384)
《杀惜姣》中宋江的表演 (385)

《青儿闹西天》中青儿的表演 (387)
扔桌子 (388)
打叉 (389)
磨飞燕 (390)
评剧 (391)
《巧县官》中县官的表演 (391)
《祥林嫂》中祥林嫂的表演 (392)
《苦菜花》中冯大娘的表演 (393)
《皇陵恨》中李上源的表演 (395)
川剧 (396)
《红岩》中许云峰的表演 (396)
《红岩》中江雪琴的表演 (397)
导演处理与舞蹈设计 (399)
滇剧《程咬金招亲》的导演处理 (399)
滇剧《蝴蝶泉》的导演处理 (400)
花灯《蝶恋花》中“古道送别”的舞台处理 (401)
花灯《山里花》中倒叙的导演	

处理 (403)

花灯《山里花》的舞蹈设计
..... (403)

花灯《老牛筋相亲》的舞蹈设计
..... (405)

花灯《探妹》的舞蹈处理
..... (406)

曲剧《莫愁女》的舞台处理
..... (408)

评剧《皇陵恨》的导演处理
..... (409)

舞台美术 (411)

概述 (411)

面具 (417)

四大金刚面具 (417)

大头鬼、小头鬼 (417)

人物造型 (418)

雯姑 (418)

霞郎 (419)

柏洁圣妃 (419)

许仙 (419)

钟无盐 (420)

曹操 (420)

阿莲公主 (421)

段功 (421)

老仙翁 (422)

刺牛怪 (422)

老牛筋 (423)

阿克姆 (423)

刘曼萍 (424)

金曼萍 (424)

沈凤喜 (424)

张三丰 (425)

黑色五叉莲花形凤冠
..... (425)

蚕蛾望月式 (426)

蝴蝶头饰 (426)

金色蛇形髻 (426)

双圆珍珠髻 (427)

云朵束髻 (427)

如意莲花髻 (428)

道具 (428)

拐棍枪 (428)

毛驴 (428)

掌心雷 (429)

手巾 扇子 (429)

翻板桌子 (430)

金针 (430)

小龙 (431)

石骆驼 (431)

蚌壳 (432)

舞台美术设计 (432)

《山林小哨兵》的舞美设计
..... (432)

《关山月》的舞美设计
..... (433)

《隔河看亲》的舞美设计	(434)
《乐呵呵》的舞美设计	(434)
《陈圆圆》的舞美设计	(436)
《红石岩》的舞美设计	(437)
《茶花姐妹》的舞美设计	(437)
《祥林嫂》的舞美设计	(438)
《啼笑因缘》的舞美设计	(439)
《女巡按巧断姻缘》的舞美设计	(440)
《陈三与五娘》的舞美设计	(440)
《三姐下凡》的舞美设计	(441)
机构	(442)
呈贡斗南村戏学社	(442)
呈贡可乐村灯棚	(442)
何干臣家的玩友班	(443)
华国琴棋社	(443)
集成彩排茶室	(444)
桂香社	(445)
富民丁家营花灯班	(445)

公余雅集社	(445)
云社	(446)
华社	(447)
花灯彩排茶室	(447)
安宁董兆祥滇戏班	(448)
晋城西门花灯班	(449)
呈贡民乐剧社	(449)
呈贡县农村业余剧团	(449)
大观茶园	(450)
罗记群舞台	(450)
农民救亡灯剧团	(451)
云南教育厅实验剧场	(452)
光华剧场与云光滇剧社	(452)
麒麟芳彩排茶室与大观剧场	(453)
昆明人民曲剧团	(454)
昆明市滇剧团	(455)
昆明市评剧团	(456)
昆明市花灯剧团	(456)
昆明市京剧团	(457)
晋宁县花灯剧团	(458)
云南省花灯剧团	(458)
云南省京剧院	(459)
云南省川剧团	(460)
云南省滇剧院	(461)

云南省文艺学校	(462)
演出场所	(464)
云华茶园	(465)
金碧游艺园	(465)
建水会馆 (云仙、丹桂茶园)	(466)
群舞台 (新滇戏院、新生剧 院、新滇大舞台)	(467)
云南省滇剧院	(468)
长春剧院	(469)
劳动剧场	(470)
昆明剧院	(470)
春城剧院	(471)
祥云剧场	(472)
演出习俗	(473)
大耳朵会	(474)
戏班两忌	(475)
七会老少	(475)
收徒规矩	(475)
封箱与反串戏	(476)
开戏	(477)
灵官镇台	(478)
台规	(479)
“目莲戏”演出习俗	(481)
请灯神与送灯神	(483)
卜卦点戏	(483)
秧苗会	(484)

迎福	(484)
花朝会	(484)
拜花灯	(484)
文物古迹	(485)
乐王庙碑	(485)
老郎宫观音殿碑	(485)
重修老郎宫碑记	(486)
报刊专著	(487)
《莲湖花榜》	(487)
《明清云南剧作十种》	(487)
《滇话报》	(489)
《滇戏剧本》	(489)
《滇戏指南》	(490)
《农村戏曲集》	(490)
《抗美援朝戏曲集》	(490)
《滇剧剧本选编》 ...	(491)
《花灯剧本选编》 ...	(491)
《滇剧初探》	(491)
《云南花灯的产生发展及其特 点》	(492)
《怎样写花灯小戏》	(492)
《云南花灯舞蹈基训教材》	(492)
《花灯基础曲调》 ...	(493)
《小戏报》	(493)

《春城戏剧》 (494)

轶闻传说..... (496)

李少白轶闻 (496)

郑文斋决裂家庭 (496)

三麻掉大刀 (496)

曹操八十三万人马下江南
..... (497)

栗成之骂官 (497)

曹甫走“热” (498)

王树董笑台 (498)

素兰仙砍网子 (499)

黄雨青闹衙 (499)

好险呀！李润 (500)

谚语口诀..... (501)

目空一切，死不要脸
..... (501)

唱如讲，讲如唱 (501)

讲纲讲纲，咬字出浆
..... (501)

生忌油，丑忌脏 (501)

三扮不如一“随” ... (501)

初学要仿，用时要闯
..... (501)

花脸怕“跑滩”，小旦怕“数
桩” (502)

一身之戏在于脸，一脸之戏在
于眼，一眼之戏在于神..... (502)

戏好班子旺，戏滥班子散

..... (502)

唱灯唱个人，唱人唱个神
..... (502)

其他 (503)

临安春社行 (503)

晋宁观社将归留别诸君子
..... (503)

竹枝词..... (503)

竹枝词..... (503)

竹枝词..... (503)

竹枝词..... (503)

民族竹枝词 (503)

《莲湖花榜》赠名伶诗
..... (504)

《莲湖花榜》题词 ... (505)

《莲湖花榜》题词 ... (505)

遣怀 (505)

梨园本事诗 (505)

赠栗成之..... (506)

观剧竹枝词 (506)

挽李少白 (507)

潘巧云墓题词 (507)

传 记

刘二官..... (511)

张子谦..... (512)

周少林..... (513)

周锦堂..... (513)

李少兰..... (514)

高竹秋·····	(515)	李 芹·····	(524)
夏俊廷·····	(516)	文守仁·····	(526)
筱艳春·····	(517)	张义清·····	(527)
罗明洲·····	(518)	李宝珠·····	(528)
束子连·····	(518)	刘奎官·····	(528)
孙竹轩·····	(519)	袁小楼·····	(529)
曹愚孝·····	(521)	金龙生·····	(530)
普周全·····	(521)	后记·····	(532)
罗养儒·····	(522)	附录·····	(535)
施 章·····	(523)	主要参考书目·····	(535)

综 述

昆明是祖国西南边疆的重要城市，也是全国二十四个历史文化名城之一。位居云南省的中部，其东南与曲靖、玉溪地区相连，其西北与楚雄彝族自治州接壤。昆明城区恰在滇池盆地北端，海拔 1894.7 米，昆明地处低纬高原，平均气温为摄氏 14.8 度，气候温润，四季如春，遂有春城之称。

远在三万多年前，滇池地区就有古人类生息繁衍；784 年前，滇池周围已进入新石器时代、西周时期中原与滇中地区就有经济文化生活往来。战国时楚将庄蹻率军进入滇池地区“以其众王滇、变服、从其俗以长子”（见《史记·西南夷列传》），建立了古滇国，除在今晋城筑城建都外，还在今昆明建苴兰城。汉武帝元封二年（前 109 年）开发“西南夷”，封庄蹻的后裔尝羌为滇王，颁赐金印，并以滇国地置益州郡，以纳入西汉王朝的全国建制。今昆明地区在汉时为滇池县、建伶县、谷昌县、连然县、秦藏县；三国蜀汉建兴三年（225 年）改益州郡，晋朝仍属建宁郡，南朝属宁州晋宁郡，隋时置昆州，唐代南诏崛起，置拓东城，宋代大理国时为鄯善府，为其“东都”。自 1254 年元灭大理国后，称今昆明城区为鸭池城（或甲赤、雅伎），1274 年建云南行中书省，至元二十一年（1284）置中庆路、昆明县。云南政治、经济、文化中心由大理转移至昆明，从此，昆明就成为云南省的首府。

明洪武十五年（1382）时置云南府，明末大西军李定国等拥南明永历帝入滇，以昆明为滇都，改云南省为云兴省，昆明县为昆海县。清代仍沿明制称云南府、民国十七年（1928）建为昆明市。

建国后，昆明市辖四区四县（即盘龙、五华、西山、官渡四区，呈贡、晋宁、安宁、富民四县）总面积达 6465 平方公里，至 1982 年底止，总人口有 1 995 454 人，其中汉族占 91.9%、彝族占 3.45%、回族占 1.78%、白族占 1.63%、苗族占 0.59%、

纳西族占 0.13% 等等。

近年来，城市建设有了飞跃的发展，市区面积扩大，交通大为改观，市郊公路可通省内各县，内湖航运可达滇池周围各地，铁路有贵昆、成昆、昆河诸线，民用航空通向全国各大城市。自昆明对外开放以来，各国人士络绎不绝而来，旅游事业有了很大发展，从而，与省内外、国内外的文化艺术交流活动更加频仍。

一、古代昆明的歌舞戏曲活动

自古以来，云南就是一个多民族的地区，各地都有丰富多彩的民族歌舞。汉武帝时，司马相如在《上林赋》中有“文成颠歌”的描写，文颖注为“滇，益州颠县，其人能作西南夷歌也，颠与滇同也”。在晋宁石寨山出土的青铜器物中，就有大批形象生动的舞俑舞纹，花色品种繁多，有双人舞、四人舞、八人舞、十八人舞、二十六人舞等；从类型来分，有羽舞、干戚舞（颇类周代的文舞武舞）匏笙舞、徒手舞、鸟冠舞等；铜质乐器有曲管葫芦笙、直管葫芦笙、铜鼓、编钟等；呈贡的古汉墓中还发掘出抚琴陶俑和吹箫陶俑，官渡区还发现近似周代的土制吹奏乐器，这些实物都是古代昆明地区的先民们歌舞活动的真实写照。

元代杂剧虽很盛行，中庆梁王府中时有笙歌，传有杂剧演出，却未见诸文献记载。

洪武十四年（1381），三十万明军平定云南后，沐英世镇云南，明军仍留滇屯垦，曾由江苏、浙江、江西、山东、山西、河南、陕西等地多次移民入滇，外来人口骤增到四百多万，江南一带的民间习俗也随之传入云南各地。永乐间，昆山腔、弋阳腔等戏曲声腔流入云南，景泰间，云南府嵩明州人兰止庵（1397 ~ 1476）作《性天风月通玄记》，为二十场的传奇剧本，剧中写了昆明等地的风光景物，除有昆曲曲牌外，还夹有〔山歌〕小调。

到嘉靖时，晋宁唐尧官宴客时，已有“滇人歌〔北调〕”的记载。滇诗诗人杨慎在诗词中，描述了云南歌伎唱过秦声；晋宁等地的社火活动中早有歌舞百戏的表演；滇池附近的各族渔民每逢元宵节夜歌舞达旦，“滇歌夔曲齐声和，社鼓渔灯夜未央”。描绘了汉族歌曲与兄弟民族歌舞的交融汇合。明代中叶以后，时尚小曲亦纷纷传入，昆明街头夜唱歌曲之风颇为流行。明代后期，滇中富豪之家和士大夫府第已蓄有家乐班子，《徐霞客游记》中还记有昆明金公趾“风流公子也，善歌，知音律，家有歌童声伎”。还提到“晋宁歌童王可程”，可见家乐戏班时有演出。

明朝亡后，张献忠部下的四将军李定国等曾率大西军进入昆明，还招民间少女去学戏，可见军中设有戏班，南明永历三年（1649）的元宵节，曾“大放花灯，四门唱戏，大酺三日，金吾不禁”，已有大规模的戏曲演唱活动，永历帝以昆明为“滇都”，也曾携带昆曲戏班来滇，直到吴三桂以清朝平西王的身份率军入滇，永历帝逃亡缅甸，昆曲戏班也随驾流亡。

吴三桂剿杀永历帝后，坐镇云南，他的爱姬陈圆圆，是个声色俱佳的著名歌伎，曾演过昆曲《西厢记》的红娘和弋阳腔《红梅记》的李慧娘。吴三桂在昆明，大兴土木，广建宫室，又盖安阜园“以处园园”，吴宫管弦，日夜笙歌，又从苏州招来四十名幼伶，还到三吴采购名贵戏装，足见吴官昆曲演唱之繁盛。

二、清代昆明的戏曲活动

自康熙平定吴三桂的反清叛乱之后，清王朝加强对云南的统治，为了恢复云南经济，地方当局以优惠政策吸引外省商民来滇开矿，于是各省商民纷纷入滇，乾隆中期人口骤增，由于矿产的开发带来了商业的繁荣兴盛，各省会馆林立，商贾不绝于途，昆明成了万商云集的城市，各地戏班也随商帮而来。当时的云贵总

督富纲和云南巡抚谭尚忠均爱戏曲，分置东院、西院两个内班，均演唱昆曲。民间演剧活动十分活跃。

康熙后期来昆明的戏班，见于记载者有：石俯班、长乐班、大攒班、左小班等四班。到乾隆二十一年（1756）又有：桂林班、全升班、金玉班、秀雅班、荣和班、玉林班；乾隆后期又有吉祥班、长春班、祥泰班、怡顺班、朝元班、桂花班、阳春班、东院内班、西院内班等十五个班，其他过往戏班则不知凡几。在昆明的戏班曾捐助功德、集资为戏剧行会购置房地产业，康熙四十年（1701）建立乐王庙，乾隆五十三年（1788）另建老郎宫，此后不断购进附近房地，扩修庙宇，足见演出之兴盛。

随着外地戏班频繁入滇的同时，也就把当时省外流行的石牌腔、秦腔、弋阳腔、楚腔等传入云南。在昆明的戏台上也出现“昆乱杂呈”多种声腔并存的局面（详见乾隆五十四年清高宗批飭伊岭阿查禁声腔的密旨，及檀萃《滇南集律诗·梨园寺宴集序》）。此后，一些本地人也就逐渐参与习艺，甚至出现了具有全国水平的艺人，如：康熙帝做寿时，曾征集各省伶人赴京奏演，其中就有云南的戏班（冯明珠《中国舞台剧的滥觞》）；清高宗做寿时，曾征集各省伶人赴京演出，其中就有“时称四美、名冠花都”的云南安宁人刘二官。（详见王芷章《清升平署志略》及乾隆五十年成书的《燕兰小谱》）。

自乾隆五十七年（1792）至道光六年（1826）的34年间，昆明地区的戏曲活动虽然查找不到有关的文字录述。但班社活动从未中断，戏曲事业越有兴旺发达之势。如乾隆五十三年，参与建盖老郎宫的六个班社之一的祥泰班，于道光六年（1826）又联合福如、寿华、联升等三个班社筹资扩大老郎宫的房产；继而于道光二十二年，各班会筹资重修老郎宫；道光二十五年又为老郎宫添置房地产（详见《云南歌舞戏曲资料辑注》206页）。嘉庆道光年间曲靖雷家班也经常到昆明演出。

道光二十九年（1849）昆明有福寿、洪升、永泰三个戏班，出现了“唱做俱冠绝一时”的生角玉福寿，得到了喜爱戏曲、并能演唱皮黄调的云贵总督贺长岭的赏识，常召入官署演戏宴客。这时，在云南出生的雷振风、小福寿等滇籍演员已经崭露头角，组班挑梁，得到地方人士的公认，并出现一批皮黄合流的剧目（详见罗养儒《滇剧琐谈·记我所知录》）。一些戏曲史家认为：自乾隆末叶到道光初元的三十多年的时间，是外来声腔逐渐“滇化”的衍变时期。外来声腔逐渐适应了本地人士的选择，基本完成了语言、语音地方化的衍变过程，从而把丝弦、胡琴、襄阳三大声腔融流一体，奠定了滇剧声腔的基本格局，滇剧从此形成。（详见《云南歌舞戏曲史料辑注》第11节）

滇剧由于“当道诸公”的赏识和提倡，一批有艺术造诣的艺人也就能出名于世。同治年间，进士出身的云南巡抚杜瑞联就亲笔写诗赞誉福寿班的旦角肖一凤。同时期的知名演员还有罗四花脸、罗大狗、雷照等。（详见罗养儒《记我所知录》）

咸丰七年（1857）云南回民起义，战事波及省城，滇剧一度中衰，一些戏班星散瓦解，昆明城区只剩一个福寿班勉强支撑。

光绪以后，云南局势趋于稳定，经济得到恢复和发展，人民生活相对得到改善。戏曲活动也随之日益活跃。各地兴修庙宇、建盖戏台、酬神演戏，终年不断。这时，昆明除福寿、泰洪两个老班子外，又组建福升、庆寿等新班。并吸引了川、黔两省的戏班伶人纷纷涌入云南。现见于文字录著的计有：光绪初年，以李少白为首的贵州科联班；光绪八年，以蒋跃瑞、邱三麻（即邱云林）、吴海山为主要演员的活动于川南一带的永庆班；宣统年间，以戴三洲为首的贵州荣华班等等。这些班社进入云南后，因其剧种声腔不受本地观众欢迎，营业不好，艺人生活维艰，只得依附滇班、改唱滇调，其中除少部分返回川黔外，其余大部落籍昆明，据粗略统计，清末民初滇班中的川黔籍演员不下百余人。

其中最著名者有：曾挂过“状元牌”的李少白、邱云林；有“一腔定太平”的“须生巨璧”蒋跃庭、陈偏搭；有广招门徒，滇剧名旦“四芳”、“四云”“俱出其门下”的刘金玉、刘品玉；有“神音须生”王星垣以及汪香云、左云仙、李海云、王海云、周少林、钟玉琴等等。他们对滇剧艺术的发展，都曾起到过主要作用。

清朝末期，滇剧界人才辈出，行当齐全，剧目丰富，已发展成独占昆明城乡戏台的惟一大剧种。演戏已是“寺庙酬神，官绅宴集”等社交往来、人群聚会、娱神娱人必不可少的活动项目。一些城镇还出现了业余客串的“乡绅班”；一些名人学士也参加了滇戏的演出、评论和创作活动。由于庙会演出的普及，市郊农村还出现了一批小有名气的“乡班子”。这时期，营业性的“围鼓”清唱茶室大量开业，说明了滇剧声腔已日臻成熟，并得到广泛流传。

昆明花灯其历史颇为久远。它的曲调是自明朝以来，随着大规模的驻军屯田、移民开发而传入滇境的省外时尚小曲。经过长期的语言的衍化过程，已深深地扎根于民众中间，成为别具特色的地方曲调。清代康熙年间，在云南文献杂著中已有记载。对〔打枣竿〕、〔边关调〕等之类的题咏随处可见。甚至少数民族地区也在流传。如：康熙五十二年（1713）进士、石屏人张汉在北京任翰林院检讨时写的《思乡曲》一诗中说：“楚郢吴昆属和难，弹箏击筑满长安。南音欲爱思乡曲，坐拨双弦‘打枣竿’”（见张汉《留砚堂诗集》）。但花灯作为歌舞剧相结合的综合艺术形式的出现，约当乾隆以后才有“村伕演戏”、“秧歌稻鼓”的记载。流传的剧目也只有《打鱼》、《休妻》、《劝赌》等十几折情节简单的小戏。昆明农村每逢过春节、闹元宵都有举行“太平灯会”、“跳灯”、“唱灯”的习俗。逢年过节，由会首邀请花灯民间艺人演唱。这些民间艺人平时务农或经营其他行业以维持生计。有演出

时参加“灯棚”活动。昆明花灯以滇池为中心，向着附近郊县传播，各县区都有一些“灯棚”为据点，以便组织花灯演唱活动。其中，活动历史比较久远，艺术水准较高的有呈贡的可乐、新册；昆明市郊的东岳庙、明家地、弥勒寺；官渡的马村、龙头街、岗头村、福海村、六合村；西山的马街等较有影响。

昆明花灯虽为广大农民群众喜闻乐见，有易学、易懂、易唱等通俗化优点，但在一般“当道诸公”的眼中则视为“俚俗淫曲”，不能登大雅之堂。如：呈贡斗南村中的一些大姓，出了几个在省城作官的人，便讲究“高台教化”，指责花灯为“淫词滥调”不准在村内演出。竭力推崇滇戏，集资购置行头、聘请艺人来村里教戏，这种风气从同治年间一直延续至今。然而，广大的农民群众却世代相传，按期组织花灯演唱活动。由于花灯艺术长期处于业余分散、自生自灭的状态，其发展进程也相当缓慢。直到三十年代初，昆明地区还未出现常年活动的营业性花灯班社，及离乡离土的专业花灯艺人。

三、辛亥革命前后昆明的戏曲活动

光绪末年，正当中国民主革命爆发之前夜，云南势处孤危，自缅甸、安南被英法帝国主义占领后，云南就成了他们侵略的目标，清廷在滇官吏贪污腐败，丧权辱国，滇中爱国志士纷纷奋起，云南留日学生追随孙中山先生奔走革命，在东京创刊的《云南杂志》首倡《戏曲改良之建议》（1907年第六期），云南革命党人与留日学生编写新剧本，多刊于《滇话报》，均以中外革命斗争历史为题材，如《薛尔望投潭报国》、《党人血》、《姊妹投军》、《盗图报国》等剧，在昆明出版的《云南旬报》刊有《悲滇》等剧，光绪三十三年（1907）某日，还在昆明城隍庙演出了《取金山》、《辽阳大激战》等剧，是以光绪三十一年（1905）在

中国东北境内进行的日俄战争为题材，以小国打败大国，激励滇人奋起以反抗列强之侵略，滇戏舞台上出现了洋装时装戏，实为别开生面的创举。曾轰动一时，推动了反帝反清的民主革命的开展。

这次滇戏改良的演出，是著名滇剧演员翟海云举办的，邹鲁在《云南光复》中说：“新编戏曲，演唱新剧，伶界著名花旦翟海云者，党员而有气概者也。亲至上海购衣服，排练新戏，以灌输革命思想于普通人民，云南革命之机至此已蓬蓬勃勃，有不可遏抑之势，然清吏忌之矣。”

滇戏改良自光绪三十三年（1907）开其端，直到讨袁护国之前，改良戏曲已成一时风气。宣统二年起，昆明出现了新开的茶园。

云南自辛亥（1911）重九起义胜利后，结束了清王朝在滇的统治。宣统二年（1910）滇越铁路全线通车，由港沪至昆明的途程大为缩短，资本主义新思潮络绎而来，当时的社会风气是崇尚“改良维新”，戏剧演出，仅是庙会和堂会已不能满足人们对文化娱乐的需求，于是仿效京沪大办戏园，自云华茶园在宣统二年（1910）建立后，荣华、丹桂、天尔等茶园相继开办，接着群舞台、大观茶园等又于民初开业。《共和滇报》在民国四年三月十六日的时评曾指出“滇省百事废弛，惟戏园一项可称发达为各省之冠”，“计每年耗此中金钱不下数十万元，《天南日报》民国二年九月十一日时评中也说：“滇居僻远，素号顽固，于政治知识进步最缓而于游戏之营业则进步甚速。综核上海剧院不过十家，滇省人民不满上海三分之一，而戏园已居上海一半。于是官府规定，昆明的戏园只得保持四家，它们原先是演滇剧，自云华茶园开始赴沪邀接京角，演出京剧效果较好之后，各戏园争相仿效，不断邀接京角来滇，形成京滇合演的局面。

在戏园竞争中，各茶园都以京剧坤角作为号召以招徕观众，

剧目混杂，争奇斗妍，引起报刊舆论惊呼：“京坤之害胜于洪水”应“取缔坤角逐驱出境”（见《共和滇报》1915年5月29日时评），以致地方当局动辄禁戏封园，禁限苛严，曾规定：男女演员不准同台合演，男女观众不得同时看戏，不准学龄儿童入戏园，不准妇女学戏，甚至取缔坤伶，制定出很多清规戒律，各茶园和坤伶不堪其苦，影响了戏曲事业的正常发展。在民国五年（1916）以后，地方当局因忙于护国讨袁，禁限条例才有所放宽。

自茶园兴起后，改变了过去滇剧的单一演出方式——庙会和堂会的演出，“滇省自开设戏园后，各会馆彩觴，寺庙息戏，均归消灭”。滇戏班由过去的半专业走向专业，自京剧入滇后，滇剧已不能保持独占剧坛的一统之基，却碰上了强硬的竞赛对手，显得有些萎缩，但滇班艺人仍力图振作。当时昆明市区人口只不过十多万，而戏园布局显得过多过密，观众毕竟有限，若新角不断或坤角难以号召时势必掉座，而戏园开支过大，颇难持久，停办歇业者时有所闻。先是天尔茶园于民国元年（1912）停业，后改同乐茶园也维持未久；大观茶园则于民国四年（1915）封闭；丹桂茶园于民国五年（1916）停办，后改云仙茶园；云华茶园到民国九年（1920）因时演时辍，地方当局下令封闭，荣华茶园则维持到民国十一年（1922）底。到民国十二年（1923）时，昆明仅存群舞台和云仙茶园两家了，仍为京滇合演，群舞台阵容整齐，实力雄厚，云仙茶园则节约开支，尚可维持，但终归不是群舞台的对手，民国十六年（1927）云仙因房屋危险而无力修复，终于歇业，于是群舞台成了岿然独存的大戏院。

群舞台是昆明维持较久的戏园，后由滇剧名角罗香圃接办后力图振兴，先仍赴沪接角，保持京滇合演，到京角合同期满后又改变经营方针，集中了全省滇剧各行名角专演滇剧，阵容壮观，剧目丰富，晚场折子戏，午场连台本戏，日夜坚持演出，新戏不断上演，业务蒸蒸日上，历十余年而不衰，可算滇剧的黄金时

代。这时的滇剧声腔已定型规范，行当分工已臻完善，名角荟萃，各行整齐，并借鉴了京剧、川剧的演技，表演颇为娴熟，唱腔流派已经形成，已有“四大名旦”、“四大朝臣”等称谓，标志着滇剧艺术的进一步成熟。

民国十九年（1930），金碧公园改建成上海“大世界”式的金碧游艺园，内有天南大戏院，后曾多次改名，先是黄玉麟、曹艳秋、李鑫培等名角演出京剧，后又不断接来京班演出机关布景的连台本戏，还编演过抗日新剧《霹雳一声》、《东三省流血惨案》和云南民间传说的《火烧松明楼》等剧，后因金碧公园改建成省立昆华医院，遂于民国二十五年六月停演。

群舞台约于民国二十四年（1935）由王汉声接办，改名新滇大戏院，力图刷新业务，修理剧场改换座椅，又增聘滇剧名角，在群舞台原基础上又有进展。时有上海百代公司和胜利公司先后为滇戏三次录制唱片，共达百种以上，收录了当时滇剧老中青名角名票的各种唱段。这是滇剧发展定型后的声腔，在省内外起到了普及和推广的作用。

四、抗战以来昆明的戏曲活动

抗战开始后，云南戏剧界提出了“动员民间艺术，一齐努力救亡”的战斗口号。民国二十七年三月十九日中华全国戏剧界抗敌协会云南分会在昆成立，有京剧、滇剧、话剧和曲艺、说书艺人参加。选出了高竹秋、陈豫源、王秉心（王旦东）、刘海清、范启新、尤金奎、朱季鳌、李鑫培、王树萱、周少林、沙鸥十一人为理事，马金良、罗香圃、谭绍清三人为候补理事，公推高竹秋为理事长。此后曾举行过多次抗战救亡的募捐义演，戏曲界同仇敌忾，踊跃参加，售票收入作为慰问前方抗敌将士之用。还在昆明举办过四届“云南戏剧节”的汇演活动；并派出代表参加了

桂林举办的“西南第一届戏剧展览会”。这些活动中以话剧尤为出色。

在救亡宣传中，深受农民群众欢迎的乡土艺术——花灯，却有飞跃的进展。民国二十七年（1938），新文艺工作者王旦东与昆明、玉溪花灯艺人相结合，在昆明郊区组成农民救亡灯剧团，先后编写了《新别窑》、《一个怪人》、《茶山杀敌》、《张小二从军》等七个剧目，还有一些抗战救亡小唱，这些剧目均以玉溪花灯曲调为基础，赋以抗敌救亡的新意，先在郊区试演，颇受农民群众欢迎，经多方请求省教育厅，才得进入市区公演，结果连演三十多场，一时轰动全城，可是省教育厅反而取消了津贴，将灯剧团改为私立，他们只得去外县公演，先后赴滇南、滇西的四十多个大小县城进行巡回公演，深受各地群众的热烈欢迎。这对唤起民众，抗敌救亡起到了宣传鼓动作用。他们活动将近一年，遂被官方藉故解散了，但农民救亡灯剧团对花灯的改革和发展，起到极为深远的推进作用。玉溪花灯曲调也在滇西南的巡回演出中得到了广泛的普及。

本来，花灯是广大农民群众喜闻乐见的艺术形式，早在清代同光以来，一直活跃在昆明市区以外的广大农村，多为逢年过节时在广场或院坝演出，虽无固定的专业班社，却有大批热爱花灯的积极分子，又有教唱花灯的民间艺人到处传唱，纯属业余性质的临时组合，因而长期处于业余分散状态，其发展较为缓慢。

抗战之前，玉溪花灯初进昆明，虽是堂会式的小型演出，却给人一新耳目，其曲调如〔道情板〕、〔出门板〕、〔全十字〕、〔虞美情〕等，词格句式颇类七言、十言的板腔体，伸缩性强，善于叙事抒情，通俗易懂，较易接近群众生活，且能表现曲折复杂的故事情节，农民救亡灯剧团抓住这些特点，用玉溪灯调来编演抗日救亡的新剧，深为群众所接受。自农民救亡灯剧团解散后，民国三十五年（1946）以后，农民救亡灯剧团的一些成员参加彩排

茶室演唱，昆明市区先后出现了一批花灯彩排茶室，如华丰茶楼、昆明茶室、聚盛茶室、太和茶室、太华春、大观剧场、庆云剧场等，由于花灯传统剧目不多，长期作为营业性的演出，剧目常感缺乏，于是就照《金铃记》、《八仙图》之类说书唱本改编为大型剧目，也仍然受到观众欢迎，被称为“新灯”，而对原来的昆明、呈贡花灯则喊为“老灯”。由于滇剧艺人参与演唱，又带进一些滇剧剧目，还夹杂着滇剧曲调和打击乐，如在〔道情板〕之前加上〔倒板〕，〔道情板〕之后又接唱〔出门板〕，似乎已向板腔体发展，颇类滇剧的〔倒板〕、〔一字〕转〔二流〕，以致灯戏混淆，这种横向借鉴的探索时称为“灯夹戏”，而昆明郊区农村每逢年节却仍演唱“老灯”，但也有改唱新灯的，气氛颇为活跃。

抗战中的滇剧曾经几度起落，民国二十八年（1939）秋，杜文林主持新滇大戏院后，改为京滇合演，且易名为“工记新滇大舞台”。民国三十年一月二十九日，日本飞机轰炸昆明，新滇大舞台也受波及，乃宣告停演。

新滇大舞台修复后，仍由杜文林主持的国粹剧社演出京剧。从此，昆明就没有专门演出滇剧的戏院了，滇剧演员只好分赴会理、西昌、昭通、宣威、下关、保山及滇南各地搭班演出，有的参加了清唱茶馆演唱。清唱茶馆遍布城乡，拥有大批听众，民国三十五年（1946）集成茶社改为滇剧彩排后，又有光华、金马、麟华芳等彩排茶室相继出现。

当时，云南省政府主席龙云，常把滇剧视为“滇粹”，看到滇剧衰落，乃提出改进滇剧之议。先是民国二十八年（1939）春，由省社会处处长陈秀山拟具改进滇剧的计划，拟开办云南戏剧职业学校，以造就滇剧人才。后命富滇新银行拨款由栗成之在老郎宫内主办滇剧科班，收生约三十余人，邀请滇、京剧艺人授课练功，学生以“继”字排名，初具戏校规模，仍存科班习气，自老郎宫于民国三十一年（1942）被日机炸毁后，又迁大普吉续

办，未几停办。后经省府政务会议议决：“以实验改进旧戏，培养戏剧人才为宗旨”，“以训练艺员，改进戏剧为目的”。由官方主办了滇剧改进社，到民国三十一年十一月二十七日改组为云南戏剧改进社，主任理事是缪云台，主任监事是陆崇仁，实际是常务理事杨德源（据之）一人把持，收生一班计三十多人，规定四年毕业，伙食、衣被、理发、医药等费用由社方供给，由李桂兰、王奎官、竹八音、李文明、樵秀峰、刘菊笙等名演员教戏，还有武功、体育、国文等课程，官方派出军事教官一名，以实行“军事化”，纪律规定极为苛严。

自民国三十二年五月起，改进社在武成路该社小剧场逐日公演滇剧，白天连台本戏，晚上传统折子戏，已由戏校转变为剧团，背离了“实验改进”的初衷。由于战时物价高涨，经费来源有限，演员生活困难，自龙云被蒋介石逼迫下台后，经费来源更成问题，民国三十五年一月该社又增加了一批理监事，都是当时掌握云南省的党、政、军、财、文、教等各方面大权的显赫人物，殊不知这些人物是名誉上挂名，仍为杨据之一人操纵。

抗战胜利后，栗成之、筱兰春、筱艳春、戚少斌等曾联名发起拟组织滇剧业职工会，当时的省社会处却不准成立。在反动统治下，演员们也只能敢怒而不敢言。在劳资对立，上下离心的情况下，有个演员因在茶馆参与演唱，事为杨据之所知，被关禁闭，这个演员就设法投书报社，揭露该社种种弊端，杨据之苦于应付，一方面登报驳斥，一方面向上级发“快邮代电”，并上书省府主席，陈述经费困难，亏果甚巨等情。事情发生不到十天，省府主席卢汉就批示“准予解散”。民国三十五年九月三十日改进社宣告结束，演员和学员们四散谋生。

自云南戏剧改进社解散以后，昆明又无专演滇剧的戏院。民国三十六年（1947）冬，云南省教育厅收回大众电影院，改建为实验剧场（原址在今五一电影院），社会教育科长范绍文为主任，

由刘少清组班建成“复兴滇剧社”。在该剧场营业演出自民国三十七年（1948）元旦后，开始公演，每天坚持午夜两场。在文艺界人士的帮助下，曾排演过一些新戏，如照田汉的《江汉渔歌》移植为滇剧，陈豫源编的《黑龙潭》、杨启栋改写的《钦差大臣》、丁叔庸（即金素秋）编的《征夫恨》、孟晋改编的《阿Q正传》等，多由王旦东、曾述尼担任导演，并由王旦东设计舞美及绘景，受到观众的欢迎。实验剧场一直维持到云南和平解放前夕。

昆明的京剧，自抗战初期到云南解放前夕一直是兴旺繁荣、热闹非常。因抗战时的昆明是西南大后方，初期虽有敌机骚扰，但未受到战争波及，因而各地京剧班子多疏散到滇，云集昆明，已呈一时之盛。抗战初，自杜文林主持的国粹剧社在新滇大戏院演出后，接着京剧演员赵君玉和周福珊、王丙辰等来昆组成新生戏院；继而厉家班、杰华、口粹、国光等剧社先后来昆演出。国防剧社于民国二十八年（1939）演出了反映抗日战争的新京剧《战临沂》，民国三十四年（1945）田汉、冯玉昆率领的四维儿童剧社来昆演出，他们留昆为时虽短，但给昆明市观众留下较深的印象。

抗日胜利后，秋步云、金素秋、赵雅枫、徐敏初等演于天一大舞台（后改天蟾）；金素秋等还新编了《残年》等剧，以作改革京剧的尝试；民国三十六年（1947），毛剑佩和刘奎官等先后演于祥云大戏院（后改春明）。到民国三十八年（1949）秋，西南、云南两戏院的后台老板殷汇洲先后接来马连良、于素秋、关肃霜、裘世戎、梁次珊、储金鹏等名角，更是名星荟萃，好戏连台。自马连良、于素秋、储金鹏等期满离昆后，关肃霜等大批名角均被挽留昆。

京剧自清末进入昆明后，排演大本新戏时就注意利用舞台布景来招徕观众。如民国三年（1914），丹桂茶园上演《鹊桥会》

时，就“不惜重资，延聘名工巧技，新扎各种奇花异草、飞禽走兽，最是赏心悦目……”（见1914年8月24日广告，载《崇实报》）

自三十年代初金碧大舞台搞电光机关布景后，新滇大戏院请来布景设计师王均，使舞台面貌大为改观，逐渐引起剧团重视。后来张天宝、金龙生、郑宾等也相继来昆，因此，抗战以来的新戏上演，均有布景装置。四十年代后期上演的京剧《石猴出世》、《封神榜》、《荒江女侠》等连台本戏更是以机关布景的新奇来维持上座，一时成风，长达数年之久。分别集中在西南、云南、春明三个戏院演出。京剧在昆明很有群众基础，票友众多。“票房”有云社、华社、德社、雅集社等八大票社经常活动，时有演出。

五、新中国成立以来昆明的戏曲活动

1949年12月9日，云南省宣布和平解放，在中国共产党领导下，昆明的戏剧事业进入一个崭新阶段。

云南解放之初，蒋军一度反扑，昆明人民奋起保卫，社会秩序平靖后，在昆明的广大戏曲工作者自觉地组织起来，滇剧界组织了滇剧从业员工联谊会，京剧界成立了昆明市京剧工作者联合会，花灯艺人组成了昆明花灯工作者联谊会。1950年初，各戏院先后恢复演出，舞台作风较为严肃，剧目质量也高，曾演过现代京剧《白毛女》等新剧，很受观众欢迎。

在党的“百花齐放、推陈出新”的方针指引下，省文联筹委会下组成了滇剧研究会，开始进行戏曲改革工作，曾邀请滇剧演员和新文艺工作者举行过“滇剧如何改进”的座谈会，并着手编写剧本《锦绣衣》，由复兴滇剧社演出，《小二黑结婚》后由云南省滇剧团演出，并开展戏曲评论工作。

1951年4月，昆明戏曲改进协会成立，由刘奎官、栗成之、

霍秉龄分任正副主委，领导着昆明地区的戏改工作，还组织编写新剧和整理旧剧，曾先后出版过《滇剧剧本选编》、《花灯剧本选编》、《农村戏曲集》、《抗美援朝戏曲集》等书刊。

自1952年5月5日，中央人民政府政务院颁布了《关于戏曲改革工作的指示》以后，戏改工作有了明确的方向。昆明地区的戏曲工作者在各级党和政府的领导下，以“改人、改制、改戏”为中心，取得了丰硕的成果。使各剧种都得到了迅速发展，春城舞台上呈现出生机勃勃的繁荣景象。这表现在——

1. 提高艺人觉悟，组建戏曲队伍

昆明戏曲改进协会先将流散的艺人组织起来，举办了多次艺人讲习班，从根本上提高了艺人的思想觉悟，从而充分调动了艺人的积极性，以当家做主的姿态，投身于民主改革运动。由于艺术生产力获得解放，艺人们的才华有了充分施展的机会。1951年京剧、滇剧、花灯的著名演员刘奎官、碧金玉、彭国珍、赵吟涛、熊介臣等赴重庆参加了西南区戏曲工作会议，并作了观摩演出，获得好评。1952年，滇剧的一些名老艺人到北京参加全国第一届戏曲会演，使远在祖国边疆土生土长的地方戏曲之花第一次在首都舞台开放。被赞誉为鲜艳夺目，吐露芬芳的“红山茶”。碧金玉、彭国珍、赵吟涛等获得奖励。此后，在昆明的京、滇、花、曲各个剧种中，一批中老年演员更加奋发进取，艺术上日臻成熟；一大批青年新秀也脱颖而出，成为这一时期的代表人物。其中知名度较高的京剧界中有：刘奎官、关肃霜、金素秋、裘世戎、徐敏初、梁次珊、高一帆、刘美娟、夏韵秋等；滇剧界中有：彭国珍、碧金玉、邱小林、赵吟涛、刘菊笙、戚少斌、万象贞、周惠依、周锦堂、哈咏天等；花灯界中有熊介臣、李永年、李芹、袁留安、史宝凤、黄仁信、张惜荣、蒋丽华、夏曼迁以及曲剧的文守仁、张秀芬、张莹莹等等。艺人中的一批先进分子有的被吸收为中国共产党员，或被推选为各级政协委员、人民代表

或被委任为剧团领导。1956年省文化局还为云南的十位著名老艺人公开举行隆重的庆寿活动。总之，建国后，艺人的政治地位得到了社会应有的尊重，使戏曲事业在整个社会文化生活中成为最有影响的组成部分。

2. 调配专业人才、建立新型剧团

在提高艺人政治思想觉悟的基础上，一些剧团同时开展民主改革运动，结束了旧的班社组织形式，革除了一些不合理的规章制度和陈规陋习。政府机关先后派出专职干部负责剧团的整顿或组建工作——

1951年成立云南省实验滇剧团，1953年改为云南省滇剧团，1960年扩建成云南省滇剧院。

1956年光华、大观两个彩排茶室合并，建立昆明市滇剧园。

1951年在昆明花灯工作者联谊会的基础上建立昆明人民灯剧团。1954年成立云南省花灯剧团。1956年昆明人民灯剧团并入省花灯剧团。1958年成立昆明市花灯剧团。

1951年，春明大戏院通过民主改革建立劳动人民京剧团，由市政府委派干部指导；同年11月市人民政府接管云南大戏院，1958年更名为昆明京剧团；1960年，昆明京剧团、劳动人民京剧团以及由于部队整编转入地方的国防京剧团三团合并，由省文化局组建云南省京剧院。

1957年，盘龙区把昆明说唱的扬琴艺人组织起来，成立昆明人民曲剧团。曲剧作为一个新生的戏曲剧种进入剧场演出。

1958年，根据云贵川三省文化协作会议精神，建立云南省川剧团。

1959年，建立昆明市评剧团。1960年中国戏曲学校分配了大批毕业生充实了演出阵容。

1959年，昆明市举行群众业余会演，安宁县密马屯苗族业余文艺宣传队演出了苗剧《刘九妹与马童郎》，受到政府的重视。

为扶持这株新绽开的民族艺术之花，密马竜宣传队的一些艺术骨干编入安宁县文艺宣传队，从事苗剧的创作或演出。

总计，在五十年代，昆明市区已发展到拥有七个剧种，十二个专业剧团，约一千多从业人员的戏曲队伍。

这些剧团除国家委派专职的党政干部外，还为它们调配了包括编、导、音、美各类专业人员。很多新文艺工作者及一批应届大专毕业生陆续走进戏曲队伍的行列。这为改变戏曲队伍的知识结构，提高戏曲艺术综合性的表现能力，起到了积极的推动作用。

这些剧团大部分都由集体经营的民间职业剧团逐渐向国营的全民所有制剧团过渡（盘龙区的曲剧团除外）。在五十年代到六十年代初，这些剧团在经济上还能自给自足，有的还有盈余，并积累了一批演出设备和房产。对原有剧场都作了翻修或改建。一些剧团还被评为省市的先进单位。

3. 发掘整理遗产，推陈出新剧目

由于艺人们在政治上、思想上的翻身解放，戏改干部和新文艺工作者参与戏曲剧团工作，使舞台面貌焕然一新。1954年，省第一次戏曲观摩演出大会在昆举行。出现了《三访亲》、《包二回门》、《荷花配》、《杨娥传》、《阿黑与阿诗玛》、《鸳鸯》、《屈原》、《卖画杀舟》等一大批新整理、改编的优秀剧目。同年11月举办第一期整理传统剧目讲习班，发掘出传统剧目100多个，其中整理出优秀剧目20多个。此后，滇剧《借亲配》首次被搬上银幕；花灯《依莱汗》进京，被安排到怀仁堂为中央首长演出；关肃霜的代表剧目参加世界青年联欢节并获得奖励；曲剧《红石岩》、《祥林嫂》被中国唱片公司录制唱片发行。春城的舞台演出终年不断，新剧目层出不穷，呈现出一片百花争妍的繁荣盛况。其中京剧的《通天犀》、《战洪洲》、《盗库银》等；滇剧的《牛皋扯旨》、《打瓜招亲》、《送京娘》等；花灯《探干妹》、《闹渡》、《闹菜园》等，先后进京或到省外演出，深受行家和广

大观众的赞赏。在省内广大农村中更是普及，成为拥有最多观众量的地方剧种。

4. 开展戏曲研究，成立专业学校

为适应戏改工作的深入开展，1955 年建立了省戏曲工作室，作为戏曲改革的工作机构。曾多次组织艺人学习，抢救了一批戏曲遗产，组织力量，整理、改编、创作了一批新剧目，同时编印内部交流剧本提供上演剧目。对地方剧种的历史和现状开展研究。出版了《滇剧初探》一书及一些剧目专集，并在报刊杂志上发表评论文章。1958 年中国戏剧家协会云南分会成立，一批很有成就的戏曲工作者加入协会。创办了《小戏报》，为探讨和研究云南的戏曲工作提供了阵地。

1956 年，省文化艺术干部学校成立（1961 年改名为云南省戏曲学校、1972 年又改名省文艺学校），这是为培养新型戏曲人才的基础措施，也是建国前，云南很多立志于戏曲改革的有识之士想办、或勉强办了而终未办成的大事。戏校初建的几年，就为剧团输送了各类艺术人才。昆明市于 1960 年也成立了艺术学校。各剧团还招收学员，以团带班，培养了一批新生力量。这些青年人现在已成为各个剧团的艺术骨干。

5. 外地剧种入滇，促进艺术交流

建国以来，省外戏曲剧团纷纷来昆演出，给昆明戏曲界带来了频繁的学习观摩机会。其中较有影响的有：京剧表演艺术家程砚秋、唐韵笙、尚小云、李少春以及中国京剧院四团、北京实验京剧团的演出；以川剧表演艺术家周慕莲为首的重庆川剧院的演出；以新风霞等为主要演员的中国评剧院的演出；以马兰鱼等为主要演员的陕西秦腔、碗碗腔、眉户戏的陕西演出团的演出；到过昆明的省外剧种剧团还有：山西太原戏剧学校的晋剧、河南开封豫剧一团，湖南省支边慰问团的湘剧，广西省彩调剧团，贵阳市越剧团等等。省内的傣、壮、白、彝四个民族戏种的新剧目也

到过昆明演出。这些演出交流活动，给春城人民耳目一新。

戏曲事业在“文化大革命”中遭到极大破坏，运动一开始，就进驻工作组，各剧团的干部和编导主演等人，被横加种种罪名，遭到残酷斗争，有的被迫而含冤致死。1969年初，又将省市十个剧团集中在民族学院搞“划线站队”，工军宣队先后进驻剧团以“占领上层建筑”、“揭开阶级斗争盖子”或“捅马蜂窝”等藉口为名，支持这派反那派，挑动这团斗那团，乱咬乱斗，互相混战，打击一大片，集中批斗达七个月之久，并把一些“不配演样板戏”的剧团下放到外县农村搞“斗批改”，又把外县能演“样板戏”的尖子抽调上来，致使某些剧团因残缺不全而散伙。昆明市管的京剧二团也被撤销，1972年又成立昆明市京剧团。1969年冬，又将放到晋宁六街的昆明市花灯团调回市区，并招收新学员，赴贵阳改学芭蕾舞，拨出巨款，购置大批设备，还把剧场改作练功室，曾作了公演。后又派去北京改学“革命现代舞剧”，回昆后向全省歌舞团队进行普及。市花灯团员分成歌舞、花灯两队，但花灯团已元气大伤。

十年浩劫中，一些有用人才惨遭迫害，大量戏曲资料被抄焚毁，幸存的剧团也只得在“样板戏”的模式内削足就履地进行移植，虽有一些创作剧目，仍难逃出“三突出”的窠臼，传统剧目在舞台绝迹。

自粉碎林彪、江青反革命集团后，特别是党的十一届三中全会以来，戏曲事业得到恢复发展，被禁锢已久的传统剧目一经上演，广大观众争相观看，剧场应接不暇，虽利用厂矿单位的礼堂演戏仍难满足，省京、省滇重修了剧场，昆明市修建了春城、长春、群艺等影剧场，盘龙区修建了盘龙剧场，五华区也修建了文化馆礼堂，西山、官渡、晋宁、富民等地也修建了影剧场。除了原有省、市、区的部分戏曲剧团得以恢复外，市花灯团的花灯队扩建为昆明市花灯团，其歌舞队扩建为昆明市文工团，后改昆明

市歌舞团；昆明市京剧团于1981年撤销，郊县区多为业余剧团，以演花灯为多。

昆明市属剧团曾于1978年、1980年先后举行过两次青年演员会演，多数优秀的青年演员均荣获奖励。

1982年8月，为了庆祝建国三十三周年，云南省戏曲现代戏调演大会在昆明举行，有省、地、州、市、县的二十二个剧团参加，共有十台晚会，均为各地专业剧团的新作，以反映三中全会以来农村生活新变化的题材为多，昆明市创作的花灯剧《书记请客》、《老牛筋相亲》，曲剧《茶花姐妹》参加了调演，均获奖励。

戏曲音乐在戏曲改革中起着举足轻重的作用，自建国以来，省、市各剧团每演出新剧，都是新音乐工作者与演奏人员精心设计的成果。1963年7月，曾举办全省戏曲音乐学习班，近年来又办了戏曲音乐讲习班，请省外专家授课，对各剧团的音乐设计提高较大。

昆明地区的剧团舞美，自三十年代初金碧大舞台搞电光机关布景后，新滇大戏院请来布景设计师王均，舞台面貌改观，引起剧团重视。张天保、金龙生、郑宾等也相继来昆，因此，抗战以来的新戏上演，均有舞美布景。建国后各剧团均重视舞美工作，舞台美术的设计与制作水平，都有很大的提高，1982年8月成立了云南省舞台美术学会，同时举办了全省舞美展览，并从中选出优秀舞美作品十八件，参加了全国舞美展览。

为了繁荣戏曲创作，省、市文化主管部门曾采取一些措施，落实创作队伍，组织深入生活，发动戏剧创作，云南省戏剧创作研究室和剧协分会曾编辑了《云南剧目选辑》（季刊），选刊各地优秀剧作；还编选了三十年来的《云南戏剧研究评论集》；剧协云南分会恢复了《小戏报》的刊行（改为月刊）。

1980年新建昆明市戏剧研究室，创办了《春城戏剧》（季刊），向全国公开发行。这是全国惟一的市级公开发行的戏剧刊

物。开始重视戏曲研究工作，曾收集了历代云南的戏曲史料，基本上摸清了自古以来云南的歌舞戏曲活动情况，顾峰、戴旦、毛祥麟等共写出研究论文二十多篇，均被中国人民大学复印刊物《戏曲研究》原文转载。1982年还写出了二十多万字的《滇剧史》初稿（后由中国戏剧出版社出版），同时还编印了《明清云南剧作十种》、《梨园旧话》及《云南戏剧艺术资料》（共四辑），多被省内各地编写戏曲志者参考引用。对戏曲书刊的出版发行和地方戏的普及推广，各有关单位也做了不少工作，云南人民出版社曾编印了一批戏曲剧本和唱腔的选集；省、市群众艺术馆也对各县区的业余文艺进行辅导；中国唱片公司在昆明录制了一批京剧、滇剧、花灯の唱片；云南人民广播电台也录制了戏曲选段的磁带；云南电视台常播戏曲节目等，普遍受到欢迎。

在戏曲教育方面，云南省文艺学校除原有京剧、滇剧、花灯等科外，增设舞美、音乐的专业；云南艺术学院也培训了戏曲编导人员；昆明市少年文艺学校也在培养戏曲接班人。这些院校的毕业生分批支援了各剧团。

近年来，省京剧院关肃霜等知名演员多次出省出国，均载誉而归；省市剧团经常巡回省内专州演出，昆明市滇剧团还到四川演出，均受欢迎。外国艺术表演团体和外省戏曲剧团经常来昆演出，这不仅丰富了昆明人民的文艺生活，同时也使本地区的剧团演员有观摩学习的机会。

目前，戏曲虽出现了不景气现象，春城舞台演出较前为少，新的表演艺术形式不断出现，戏曲又面临新的挑战，只有通过戏曲改革，跟上时代的前进步伐，必将战胜新的困难，促进戏曲艺术的繁荣和发展。

（顾峰）

图 表

大事年表

元·至正二十三年（1363）

本年 农民起义军的红巾军明玉珍部攻克中庆，元梁王把匝剌瓦尔密逃奔楚雄，大理总管段功出兵打退明玉珍，梁王回中庆，以女阿盖妻段功。一日，梁王与阿盖宴酣，阿盖歌唱《金指环》（《南诏野史》）。

明·洪武十五年（1382）

本年 沐英镇守云南，明军留滇屯垦，后有大批移民多次入滇。

明·永乐年间（1403～1424）

本期 昆山腔、弋阳腔等声腔传入昆明。

明·永乐九年（1409）

本年 洞经音乐由四川梓潼传入云南大理，再由大理传入昆明。

明·景泰年间（1450～1456）

本期 昆明出现了春社、灯火活动。

明·景泰五年（1454）

本年 云南府嵩明州人兰茂（1397～1476）作二十场的大

型传奇剧本《性天风月通玄记》。

明·嘉靖年间（1522～1566）

本期 昆明出现了以唱歌为业的专业艺人，他们以簧作腔，腔调各分南北，又称南北路。

明·崇祯十一至十三年（1638～1640）

本期 昆明出现了养有家班的风流公子金公趾和晋宁歌童王可程。

明·崇祯十一年（1638）

本年 晋宁唐大来（担当和尚）曾为徐霞客三易稿作《瘞静闻骨记》演唱。

清·顺治六年·南明·永历三年（1649）

本年 明末大西军进入昆明。元宵佳节，连续三天，大放花灯，四门唱戏，男女老幼入城观剧者不计其数。

清·顺治十三年·南明·永历十年（1656）

本年 大西军李定国等迎永历帝来滇，昆明改称滇都，永历帝设有戏班，后曾随其奔缅甸。

中秋，马吉翔、李国泰曾强迫演员黎应祥演戏，黎拒绝演出。

清·康熙初年（1662～1672）

本期 吴三桂携陈圆圆入滇。陈系色艺绝佳的女优，曾演过昆曲《西厢记》中的红娘、弋阳腔《红梅阁》中的李慧娘。吴三桂在其王府内养有家班，四面观音、八面观音是艺人中色艺较

佳者。

吴三桂在昆明城北建野园（安阜园），让陈圆圆及戏班居住。

吴三桂令赵璧赴江浙苏杭一带采买十五岁吴伶四十人，另购置费数十万金的各色戏装、嵌胡珠的金甲、嵌珊瑚的银甲及玉带、金带等三十箱，送入安阜园。

清·康熙二十六年（1687）

本年 九月十一日，清王朝使者徐炯泛舟滇池，月夜波光相映，渔夫唱棹歌，风趣格致。

十月初四，徐炯同李秉公游安宁，观温泉。第二日，李秉公叫人曾演唱哀婉凄苦的〔打枣竿〕。

清·康熙四十年（1701）

本年 来昆戏班在东门外建乐王庙。捐功德者有：石府班·谭二官、长乐班·杨茂如、大攢班·沈得官、左小班·王道成等。

清·康熙五十八年（1719）

本年 昆明千佛殿住持瑞雪将靠近乐王庙的四丘田（四亩八分）赠给乐王庙住持宗莲作香火之用，并于本年十一月十八日立有施田信执交宗莲存照，永作庙产，外人不得侵占。

清·乾隆二十一年（1756）

本年 一批戏班及个人捐功德重修乐王庙。他们是：桂林班·霍玉、全升班·张似盛、金玉班·李名扬、秀雅班·孙朝辅、荣和班·崔歧贵、玉林班·王允忠等。于本年孟春月甲申日立碑，并刻有瑞雪赠宗莲的施田信执全文。

清·乾隆四十五年（1780）

本年 昆明当时已盛行的声腔，除昆腔外，尚有石牌腔、秦腔、弋阳腔、楚腔等。

清·乾隆中期（1775～1784）

本期 京师花部旦行演员刘二官，云南安宁州人，名刘玉，字芸阁，演于京师萃庆部，其戏路风格略仿魏长生，曾演过《滚楼》、《缝胳膊》、《桂花亭》等剧，时称花部四美之一。

清·乾隆五十三年（1788）

本年 来滇戏班吉祥班的杨永泰、胡起凤、杨士重、徐麒麟、刘兴之等备银六十两承买坐落在太平街水塘子（今南昌街南昌小学）前营把总衙署地基，拟建老郎宫。官府曾发执照给杨永泰等营业，并曾出告示以确定老郎宫产权。

清·乾隆五十四年（1789）

本年 昆明梨园会所老郎宫在太平街水塘子建成。来滇戏班集资者有：吉祥班、长春班、祥泰班、怡顺班、朝元班、桂花班等。

清·乾隆五十七年（1792）

本年 六月二十六日，育才书院山长檀萃的学生们设宴于老郎宫为乃师祝寿，并请徽班阳春部幼伶演出了《扫花》、《惊梦》、《惊丑》、《思春》等二十三个小节目，学生们作七绝二十三首，分咏各剧。

清·乾隆五十八年（1793）

本年 云贵总督富纲（1781~1794 在任）的东院内班、云南巡抚谭尚忠（1786~1793 在任）的西院内班的演员们和督抚官眷共同捐赠功德，在老郎宫前修建观音殿，并立了功德碑。

清·嘉庆年间（1796~1820）

本期 据传，滇班艺人陈长生，嘉庆时去北京入四喜班，并替该班排演了《桃花扇》，使四喜班获得很高声誉。

清·道光六年（1826）

本年 福如班、寿华班、联升班、祥泰班的管事人张师志、住宫道人刘本玉向马祥麟购进瓦房二间一厅，草房一间，价银四十两，作为老郎宫庙产，并立有地契。

清·道光二十二年（1842）

本年 戏班捐献功德重修老郎宫，并立有碑记，碑文中出现“挂新班”、“挂旧改新班”、“梅花当子班”等字样，并有生脚、花脸、老旦、正旦、小旦、场面、管箱台杂、箱主、管事、伙房等分工，行当中，小旦为功德最高。

清·道光二十九（1849）

本年 云贵总督贺长龄，极好戏，常召洪升、福寿班等人署演戏，有须生名王福寿者，时称福寿生，唱做冠绝一时，贺督极赏识之，王以唱戏而得小康。

清·咸丰年间（1851~1861）

本期 呈贡斗南村有滇班戏学社，除在本地演出外，常到

附近州县演出，在回民起义时，乃背戏箱去逃难。（《云南歌舞戏曲史料辑注》下称《辑注》，第 697 条）

清·同治年间（1862～1874）

本期 昆明永泰班和洪升班合并为泰洪班，福寿班仍在演出。

同期 回民起义军将领马如龙（后降清）曾派人来昆明接滇班到新兴（今玉溪）去演出一个月。

同期 杜文秀的女儿杜凤英率义军攻打昆明，西山区农民曾编花灯《十八大司下云南》演唱。

当时回民起义军曾传来〔五方调〕、〔采茶调〕，其唱词有“正月里来刮春风，杜文秀领兵下禄丰，呀儿好顺风……”之句。

清·光绪二年（1876）

本年 正月十五日为立春节，昆明有“送春米”之俗，演员扮春官，花面胡须，憨态可掬，敲锣打鼓分向官府报春。

清·光绪初年（1875～1885）

本期 据日本岛田《支那云南杂观》记载：自云南各地农民起义军先后被清王朝镇压后，光绪初，昆明大修府县城池，修建衙门祠堂，新建或重修了很多寺庙，有些庙宇盖有戏台，节令宴会必在戏台演戏。

福寿班为原有的老滇班，此时名角有：小福寿（王福寿之子）、李少白、丁三凤、朱耀山、张小黑等。

泰洪班亦为前期老班，主角有：李三花脸、罗大狗、雷照、刘云光、李小春、萧一凤、唐二喜等。（《辑注》第 858 条）

昆明的四河六坝均有滇剧业余组织，如官渡马村、牛街庄、呈贡斗南村等地的乡班子颇为兴盛，有的还唱花灯。

清·光绪八年（1882）

本年 川班永庆班由川南叙泸一带流入云南昭通，后到昆明，当时称为新班。主要演员有：蒋耀瑞、杨花脸、邱三麻、石小生、周红光、周桂芳、刘麻子、杜老旦、邓猴子等。后改唱滇剧，邱三麻、周红光等成了滇剧名角。（《辑注》第860条）

清·光绪十二年（1886）

本年 钰全班亦称新班，系由永庆班分出，班主为段钰生、段钰春兄弟，主要演员有：俞小脸、顾癞龙、吴海山、肖三阳、吴一喜、陈小生等。未几，返川。（《辑注》第861条）

清·光绪二十四年（1898）

本年 滇剧著名旦行老演员有：唐二喜、丁三凤、金兰芳、郑云芳、张四鸿、周洪官、周桂芳诸伶。

清·光绪二十五年（1899）

本年 昆明尚友堂刊行龙湖诗隐（石屏人朱庭珍）的《莲花湖榜》一书，评选出三个滇班的四名优秀青年旦角，各以诗咏品题。作者另有《梨园纪艳》一书，惜未刊行，不知所终。

清·光绪二十八年（1902）

本年 据滇班荣华班、泰洪班、福升班前曾联名控告福寿班主唐二喜在重修老郎官时，因怀私见，账目不清。经昆明县正堂解决，于八月二十四日出了告示，令三班将批文勒石。

清·光绪三十二年（1906）

本年 据《滇话报》第二期载：滇剧名旦翟海云于1905

年曾变卖家产赴沪聘请名角，当年请回昆明。

清·光绪三十三年（1907）

本年 云南留日学生大多参加同盟会，在孙中山先生领导下，1906年10月在日本东京创办《云南》杂志，宣传反清革命。该刊第六期曾刊《戏曲改良之建议》一文。

同年，《云南》杂志社又创办通俗白话文的《滇话报》，每期均有云南革命党人和云南留日学生编写的中外革命历史题材的戏曲剧本。第二期上曾刊《滇省改良戏曲记实》的特写，报导了滇伶翟海云出资购置新戏装，在昆组织编演《取金山》、《辽阳大战》等反映日俄大战的改良戏曲。

清·光绪末年（1904~1908）

本期 贵州泰洪班部分演员王心坦、钟文发、刘老长、何花脸等来搭滇班，王心坦所唱〔阴板〕很有特色，被誉为“神音须生”。（《滇剧史》）

清·宣统元年（1909）

本年 滇越铁路货运通车。此后，大批京剧演员陆续来昆。

同年 两粤会馆开始营业演出，不售门票，观众随心付酬，多少不拘，昆明俗称“拉门戏”。

同年 昆明出版宣传反清革命的杂志《云南旬刊》，第四期刊登了写组织援滇会的《悲滇》一剧。（《滇剧史》）

清·宣统二年（1910）

本年 昆明商界蒋范卿、王承斋、刘文斋等招股集资，在金碧公园内创办云华茶园，并向上海接来京角石芸奎、蒋翠云、

曹寿山、王奎山、一阵风、王秋浦等，日夜演出京剧和滇剧。同时，昆明商界集资，申请备案成立“云南茶园有限公司”，由蒋范卿任协理。（《辑注》第 873 条、874 条）

清·宣统三年（1911）

本年 部分滇剧艺人与商界集资开设云仙茶园。此后，丹桂茶园、天乐茶园等相继开办，演出京剧和滇剧。各茶园争相效摹，纷赴沪邀角，搞京滇合演。且有申请开办戏园者，但云贵总督李经羲只准有四个茶园，不得再增。（《滇剧史》）

二月十七、十九两日《云南日报》头版头条刊出署名泪的长篇论文《改良优界议》，全面系统地评论了戏曲改良中的问题。（《辑注》第 944 条）

中华民国元年（1912）

本年 5 月 16 日，由对镜狂呼客撰写的京调新戏曲《骂殿》、《援川》的剧本载于《滇南公报》。

本年昆明出现了激楚社、扶风社两个倡导戏曲改良的团体，曾演出了《爱国血》、《丐儿爱国》等新戏，《滇南公报》对此曾发有评论。

中华民国二年（1913）

本年 1 月 31 日，群舞台正式建立，由京角肖国珍、丁灵芝、陈俊亭等首演。群舞台上悬“培植学基”横幅一道，乃京角在安南（越南）海防演出，以全部戏资捐赠中华学校后，该校所赠。（《滇剧史》）

3 月 18 日《共和滇报》发表庸的时评，对扶风社等演出亦有评论。

中华民国三年（1914）

本年 1月5日，云南省会警察厅发布《警察取缔戏园规则》，共22条。规定了戏园的性质、开办手续，特别指明不准男女艺人同台演出一剧目，男女看客不得杂坐等。（《辑注》第1108~1114条）

11月30日，《滇声报》在《菊部春秋》栏目中，刊载署名滇朔的戏评：《大观茶园之八郎回营》。

中华民国四年（1915）

本年 3月19日，《滇南公报》载有《京滇坤伶题名录》，京、滇剧各40名。其中有滇剧第一代女演员张宝钗、换金宝、巧夺天、兰宝玉等，演出场次较多，为报纸舆论称道最佳。

中华民国五年（1916）

本年 1月6日，云南省巡抚史公署批准各戏园经理呈禀取消男女不得同日售票观剧、男女艺人不得同台演出的禁令。（《辑注》第1125条）

1月31日，云华茶园、群舞台经理李春庭、刘松柏禀请警厅唱义务戏，在城内外各演三日，以所得戏银涓滴补助云南护国讨袁军军饷。警厅批示嘉奖。

7月14日，由陈禹平发起组织以鼓吹义务发扬共和精神的新民社，演出改良新戏曲《拥护共和》，内容自滇南起义起，至唐继尧任抚军长止。（《辑注》第1400条）

中华民国六年（1917）

本年 12月11日，云南省长公署发布各戏园夜间不准售卖女票的禁令，警厅转知各戏园遵照执行。

中华民国七年（1918）

本年 1月22日，群舞台、云华茶园自京角内返或至个旧等地后，上座不佳。从即日起，凡购戏票者，男宾附赠各类香烟一包或一只烟嘴，女宾则赠手巾、雪花膏等。

云华茶园往个旧请滇剧演员栗成之、邱云林、水仙花等来该园唱戏。

中华民国八年（1919）

本年 昆明连遭水灾，云南省公署命警厅转令各戏园，演出数日义务戏，捐资救灾。

中华民国九年（1920）

本年 云南警察厅禁演《战宛城》、《贵妃醉酒》、《打花鼓》等剧目。

滇剧名演员罗香圃接办濒临倒闭的群舞台，他团结同行，重整旗鼓，使群舞台名家荟萃、行当整齐，成为滇剧演出中心，盛况达15年之久。（《辑注》第901条）

中华民国十至十二年（1921~1923）

本期 昆明官渡六谷村人施章在官渡附近收集、记录、整理了十五个花灯剧本，如《渔家乐》、《朱买臣休妻》、《乡城亲家》、《包二》、《七星桥还愿》、《劝赌》等，书稿拟名为《农民杂剧十五种》，并写了《农民文学概论》，因贫病于民国三十一年（1942）逝世，一直未刊行问世。施章是从事花灯收集、记录 and 研究的先行者。

中华民国十一年（1922）

本年 为庆贺唐继尧二次主滇，玉溪丁旗灯会和上山头花灯首次来昆演出。

中华民国十二年（1923）

本年 滇剧票友梁星舟编辑出版《滇剧曲谱》一册。民国十八年（1929）曾再版。

中华民国十四年（1925）

本年 4月23日，昆明市举办筹赈大理等灾区游艺会，京、滇艺人进行了演出。

中华民国十七年（1928）

本年 以王汉声（憨僧）为首的“滇剧研究社”在昆明成立。憨僧、涛声等校正滇剧剧目，由务本堂书局先后出版发行《滇戏》剧目共十二集。

中华民国二十一年（1932）

本年 昆明滇剧票房组织“华国琴棋社”成立。

中华民国二十四年（1935）

本年 周锦堂、李少兰、惠采臣、董美堂（笑卿）、汪润泉、董竹君、孙竹轩、彭幼山等八人（后五人都是“华国琴棋社”社友）应邀到上海百代公司录制滇剧唱片25张，发行10张，畅销省内外。

同年 玉溪莲池灯班应邀来昆公馆唱堂会戏，后，华丰茶楼老板李华堂（玉溪人）过生日，又请该灯班唱祝寿戏及清唱演

出，之后该灯班又到富民县演于城隍庙，至民国二十五年（1936）农忙才返玉溪，观者踊跃，出现了玉溪花灯热。

中华民国二十五年（1936）

本年 上海百代及胜利公司于本年及民国二十六年（1937）两次派员来昆录制滇剧唱片 100 余张。演唱者有：周锦堂、李少兰、栗成之、筱兰春、碧金玉、筱黛玉、张吟梅、李文明、王海廷、李海云、李桂兰、张桂芬、郑文斋、王守槐等及票友高竹秋（挽君）、华级三、江灿北、李淑玉等。

金碧游艺园天南乾坤剧院更名为金碧大舞台，黄玉麟（绿牡丹）率欧碧剧团（京剧）六十余人来昆在该舞台演出。

同年罗香圃将群舞台转让给王汉声主持。

同年云南省主席龙云提出：“京剧要提倡，滇剧也要改进和复兴”。成立“滇剧改进社”，地址在“雅集社”内，维持一年后，无形解散。

中华民国二十七年（1938）

年初 王旦东等组织的“云南农民救亡灯剧团”成立，隶属云南省教育厅。即日起在昆华民众教育馆（文庙）先后演出新编抗日花灯剧《张小二从军》，《茶山杀敌》等花灯剧和〔抗战十二将〕花灯演唱。

3月19日“全国戏剧界抗敌协会云南分会”在昆明成立。昆明戏曲界高竹秋、刘海清、周少林、王旦东等任理事。同年还成立了“昆明市戏剧工会”，滇剧艺人周少林任理事长。

7月，龙云再次委托社会处长陈廷璧恢复“滇剧改进社”，有 30 多人参加。为抗日募捐公演，整理上演了《五夫人》、《三尽忠》、《戚继光平倭》等剧目，后因日机轰炸昆明，活动中断。

本年，以杜文林、朱英麟为首的“国粹剧社”（京剧）到昆

明，在新滇大戏院（原群舞台）演出。

中华民国二十八年（1939）

本年 9月，昆明举行第一届戏剧节活动，由陈豫源、王旦东等人负责。

同年 龙云再次成立“滇剧改进社”，由栗成之主办，并开办“继”字科班，招收学员60余人。出版了《滇剧指南》。

中华民国二十九年（1940）

年初 昆明市政府将“戏剧检查委员会”扩大、改组为“戏剧审查委员会”。

由仓库改建的东寺街西南大戏院建成营业。殷汇洲等在此演出京剧。

2月 龙云再次提出改进复兴滇剧。成立“云南戏剧改进社”，由李培天、陆崇仁负责，地址在武成路普天寺内（原新滇电影院），实行军事化训导方法管理，招收学员29人。

中华民国三十年（1941）

本年 1月29日，新滇戏院公告：因敌机轰炸，于2月16日起停演。昆明各演出场所先后停业，艺人疏散四乡，只有晚上间有茶室清唱活动。

中华民国三十二年（1943）

本年 第一部研究花灯的专著，徐嘉瑞编撰的《云南农村戏曲史》出版。1958年6月曾再版。

中华民国三十三年（1944）

本年 “中央图书杂志审查委员会”对160个剧目下了取

缔、禁演令。

中华民国三十四年（1945）

本年 抗战胜利。昆明市民举行盛大“提灯会”游行，除彩灯外，有龙灯、狮子灯、蚌壳灯，“老背少”、颠毛驴、踩高跷等形式，规模盛大。

昆明戏剧活动逐渐恢复和复兴。玉溪花灯在昆明广为盛行。滇剧、花灯清唱茶室在昆明日渐兴盛。这时期的滇剧清唱茶室计有：集成、光华、金马等二十余家。

中华民国三十五年（1946）

本年 2月15日，为“第三届国民戏剧节”，昆明戏剧组织12个单位在西南大戏院举行庆祝大会。演出了京剧、滇剧、话剧、粤剧、滑稽戏及大鼓、相声、歌舞节目。戏剧家洪深亦参加。

6月 集成茶室第一家改为滇剧彩排演出。继而光华、金马、百乐门、大佳丽等也都纷纷改滇剧清唱茶室为彩排茶室。

10月 云南省主席卢汉下令撤销“戏剧改进社”。

同年 熊介臣、杨炯明等人在昆明开设了第一家花灯彩排茶室——庆云剧场。有的花灯、滇剧交叉同台演出，称“灯夹戏”；有的同一出戏中既唱花灯又唱滇剧，称“灯绞戏”。

中华民国三十六年（1947）

本年1月6日 云南省教育厅实验剧场开业。由教育厅社会科科长范绍文负责，聘刘少清为后台管事，成立“复兴滇剧社”，滇剧名角大都集中于此。先后编演了滇剧《杨娥》、《家国恨》、《黑龙潭》、《阿Q正传》、《钦差大臣》、《征夫恨》等剧。

本年 为配合学生运动，云南大学、昆明师范学院等大中

学生排演了一批反内战、反饥饿、要民主、争自由的花灯剧和演唱，如《血海深仇》、《农村一家》等，参加者有杨桐、徐声淮等人。徐嘉瑞曾为之编写了《李老大》、《姑嫂拖枪》。自本年前后，十分活跃，亦称为“学生灯”。

中华民国三十七年（1948）

本年3月 著名京剧演员刘奎官来昆明，先后在祥云剧院、春明戏院等演出其拿手戏：《通天犀》、《拿高登》、《古城会》、《走麦城》等。

中华民国三十八年（1949）

年初 梅兰芳主演的《生死恨》、马连良主演的《借东风》、马连良、张君秋主演的《梅龙镇》、《渔夫恨》（即《打鱼杀家》）和俞振飞、张君秋主演的《玉堂春》等一批京剧彩色戏曲艺术片自民国三十七年（1948）来先后在昆明影院上映。

7月 京剧演员于素秋及裘世戎、梁次珊、鲍毓春、韩云峰、李毓崑等应邀自香港抵昆，在云南大戏院演出。剧目有《纺棉花》、《戏迷小姐》、《十八扯》、《泗洲城》、《大英节烈》等。

与此同时，昆明市五家电影院（南屏、大光明、昆明、长城和祥云）事先同时上映于素秋主演的电影《宏碧缘》、《大侠复仇记》。

金素秋、吴枫等编演改良京剧，自1947年10月至本年7月，先后在天一大舞台、云南大戏院、民众教育馆等地演出了《离乱记》、《新潘金莲》、《恩与怨》、《残年》等剧目。

9月 京剧演员关肃霜偕师王韵武到昆明，在西南大戏院演出。剧目有《天霸拜山》、《白门楼》、《大英节烈》等。

11月 京剧演员马连良偕言少朋、储金鹏到昆，在云南大戏院演出半月之久。主要剧目为《群英会》、《借东风》、《四进

士》、《九更天》、《甘露寺》、《一捧雪》等。在昆明期间，马连良与滇剧老生演员栗成之进行艺术交流。栗赞马为“北斗南来”，马誉栗为“滇剧泰斗”。

解放前夕，在党的地下文联领导下，建立了昆明花灯组。戴旦、王旦东任正副组长，苏义、余永宁、袁留安、黄加绶、陈汝德、黄伟等参加活动，戴旦编写了剧本《苦团圆》。

12月9日 云南和平解放。

1950年

本年1月10日 昆明市政府发出通知：各影剧院即日恢复营业演出（只演午场，夜场暂停）。实验剧场、春明戏院、西南大戏院、云南大戏院等相继先后恢复演出。

2月20日 昆明市各人民团体举办“欢迎解放大军进昆明·宣传周”，第六天为花灯日，郊县区农民组成花灯队、龙灯狮子队进城庆祝并沿街表演，热闹非凡。

3月 艺联新平剧实验剧社金素秋等自15日起在西南大戏院演出现代京剧《白毛女》。

同月，“昆明市京剧工作者联合会”成立，刘奎官任总干事。之前，还成立了“昆明花灯从业艺人联谊会”、“昆明滇剧从业员工联谊会”。

5月29日 昆明文学艺术工作者协会筹备成立“全国文联昆明分会”，袁勃、彭华、张钟麟为召集人。

5月 云南大戏院从私营改为公私合营。

8月16日 由全国文联昆明分会筹委会举办的有一百二十名文艺工作队员学习班开学。西南文工团团长胡宗泮、市委文工团团长王旦东均前往致贺。

10月 昆明市戏剧工作者协会为庆祝第一个国庆节。10月1、2日各单位分别召开庆祝晚会，3日联合在云南大戏院举

行盛大演出，免费招待本市各界。节目包括：京剧、花灯、滇剧、曲艺等。

10月5日 西南大戏院上演盖世伶导演的新滇剧《逼上梁山》。

10月15日 云南大学、昆明师院联合演出五幕五景新型花灯《血海深仇》。

11月 中国人民解放军四兵团十三旅人民京剧团与云南军区文工团三队合编为云南军区政治部京剧团。之后，为皖北、苏南、河南、河北灾民寒衣捐募委员会云南支会主办的义演进行义演。军区文工团也进行义演，剧目是《血泪仇》。

11月27日至12月10日 戴旦、熊介臣赴京参加全国戏曲工作座谈会。

1951年

1月 戴旦等出席全国第一次戏曲会议回昆。省委宣传部副部长袁勃主持传达大会。

同月 云南大戏院和西南大戏院员工自动开会，推选梁次珊牵头，组织“艺和班”，在云南大戏院恢复演出。

3月26日 昆明戏曲改进协会筹委会成立。罗香圃任主任委员，栗成之任副主任委员，霍秉龄任副主任委员，委员有袁勃、陆万美、彭华、马仲明、罗香圃、金素秋、王旦东、周锦堂、谭碧波、高竹秋、吴玉才等53人，秘书长戴旦。

4月2日 昆明戏剧改进协会成立大会在云南大戏院举行，会后演出了滇剧《江油关》、京剧《甘露寺》代《芦花荡》。

5月 京剧著名表演艺术家程砚秋及于世文、李丹林、贾松龄、苏连汉、苏盛贵等在国防剧院演出《锁麟囊》、《荒山泪》、《红拂传》等程派剧目，云南军区政治部京剧团协助演出。

6月 昆明市戏改会邀请西坝等地一批花灯艺人到省文联

作内部演出，并收集记录了《乡城亲家》、《打鱼》、《开财门》、《包二接姐姐》、《驼子回门》、《七星桥还愿》等一批花灯传统剧目。这是建国后云南省首次开展的挖掘传统剧目工作。

同月 昆明人民灯剧团成立。熊介臣任团长，李润、李家齐兼编导，成员有李芹、李永年、蒋世凯、刘少臣、胡家荣、方荣华、郭善、温庭璋、罗维新、黄治宝等人。在文庙内演出。

7月15日 昆明市戏曲界为爱国捐献大会演，由程砚秋主演京剧《儿女英雄传》，熊介臣、余家有、李润、李芹、李永年、李宝才、童兰轩、张桂英等合演花灯《茶山配》。

7月 著名京剧演员唐韵笙及其剧团到昆。成员有苏少舫、新蘋秋、李刚毅、张海涛等人。先后在云南大戏院、春明大戏院、正义剧场等地演出。剧目有《雷万春刀劈三关》、《闹朝扑犬》、《假途灭虢》、《宋江智收霹雳火》、《红逼宫》、《白逼宫》、《黄逼宫》及一批关羽红净戏。

9月 由昆明市戏曲改进协会（筹委）举办的第一期艺人讲习班本月结束。第二期亦从本月开始，全市戏曲、曲艺人员300多人参加了学习，地址在文庙。

10月 昆明市劳动人民京剧团成立，刘奎官任团长，周福珊任副团长。在春明戏院（改名劳动剧场）演出。

11月 人民政府接管云南大戏院，成立管理委员会，市文教局长傅盛勋任主任，乔颂然任副主任，关肃霜、梁次珊、潘奎祥、贾连城等为委员。

12月 云南省文教厅组织了以王德柱、王旦东和戴旦为正副团长的代表团参加西南军政委员会文教部在重庆举行的西南区戏曲工作会议。会议期间，我省代表团演出了滇剧、花灯剧目各一台。其中，昆明人民灯剧团演出《板凳龙》和《茶山杀敌》。

12月30日 西南区第一次戏曲工作会议云南观摩演出团返昆，应各界来函，自12月30日起到1952年1月1日止在西南

大戏院公演三天。内容有：大理白族《绕山灵》、《农家乐》，蒙自彝族《跳弦》、《歌颂毛主席》，花灯《板凳龙》、《打花鼓》、《秧佬鼓》，滇剧《河伯娶妇》、《八义图》、《算粮登殿》、《临江会》和《山伯访友》。

1952 年

2 月 戏曲界刘奎官、程少侠、周正、赵凤池等赴弥渡县参加以陆万美、谭碧波为领队的“土改”工作队。

5 月 云南省文艺界举行《在延安文艺座谈会上的讲话》发表十周年纪念大会。这一时期，昆明剧团移植上演了《兄妹开荒》、《王贵与李香香》、《小二黑结婚》等新戏。

8 月 著名滇剧老艺人栗成之逝世，终年 68 岁。昆明文艺戏剧界千余人 8 月 12 日上午在云南省滇剧实验剧场举行追悼会。

同月 劳动人民京剧团为配合减租退押运动，演出揭露地主压迫农民的京剧《仇深似海》。《云南日报》曾作了专题报道和评论。

8 月 27 日 为参加中央文化部国庆节在北京举办的第一届全国戏曲观摩演出大会，我省派出戴旦、王旦东领队，有罗香圃、刘奎官、竹八音、李芹、吴家顺、碧金玉、邱小林、戚少斌、周惠依、彭国珍、孙竹轩等一行 28 人于本日离昆去重庆，编入西南区戏曲观摩演出团，于 9 月 28 日抵京。滇剧作为介绍性演出，剧目为《小进宫》、《雷神洞》、《送京娘》。京剧由刘奎官演出《通天犀》。彭国珍获演员三等奖，刘奎官获特别奖状。

11 月 27 日 《云南日报》副刊《云南文艺》发表呈贡斗南村农民业余作者毕绍文编写的花灯《互助生产》。

12 月 23 日 我省参加全国戏曲观摩演出大会人员返昆。在这次大会上获奖的《柳荫记》、《拾玉镯》、《葛麻》、《秋江》等

戏在我市分别移植上演。

1953 年

3 月 云南省第一次民间歌舞会演在昆明举行。昆明人民灯剧团演出的花灯歌舞《十大姐》、《大茶山》获优秀奖，蒋世凯、童兰轩演出的《绣荷包》获演出节目二等奖。

3 月 5 日 斯大林逝世。昆明戏曲团体停演三天，表示哀悼。

3 月 ~ 4 月 劳动人民京剧团为配合“新婚姻法运动宣传月”，排演了根据鲁迅小说《祝福》改编的京剧《贞节坊》。《云南日报》连续发表读者来信和工人、学生意见，批评该剧歪曲了鲁迅原著，散布了不好的影响。陆万美发表了《认真学习，纠正错误，把戏曲改革提高一步》的文章，作为对该剧批评的小结。

9 月 昆明戏曲改进协会改为隶属云南省文化局领导。

11 月 27 日 昆明人民灯剧团在赴个旧演出返昆后，本日起在文庙内演出《罗汉钱》。

本年 云南省滇剧实验剧团改制为国营，正式成立云南省滇剧团。

1954 年

1 月 昆明文庙改名为大众游艺园。内设第一剧场（昆明人民灯剧团演出花灯），第二剧场（劳动人民京剧团演出京剧），第三剧场（云南省滇剧团演出滇剧），及露天电影场（每周三、六举办舞会）。

1 月 16 日 《云南日报》由省文联主编的副刊《文艺生活》创刊，载有毕绍文花灯剧《把余粮卖给国家》。

1 月 23 日 昆明市文化工作站在市委、市政府文教局领导下宣传总路线，一区工会花灯组改编演出了胡小孩原著的《联

合生产实在好》。

1月26日 《云南日报》刊登文艺广告称：国营云南省花灯剧团将于2月3日起在文庙第一剧场首次公演三幕八场花灯新歌剧《菊花石》。

本月 省市文化界组成有京剧、滇剧、杂技、电影、图片等服务项目的“云南省工矿文化服务团”赴东川矿区巡回服务演出。《云南日报》发表文章给予较高评价并介绍了服务团的经验。

2月28日 云南省花灯剧团正式成立，金重任团长。

2月 田汉等带领“全国人民慰问解放军代表团”由京到昆开展慰问活动。其中成员有中国京剧院演员李少春、叶盛章、娄振奎、王鸣仲及侯玉兰等。演出剧目有《野猪林》、《闹天宫》、《将相和》、《三击掌》、《秋江》、《三岔口》等。云南大戏院和劳动人民京剧团联合组成慰问分团，参加慰问活动。

3月 在省文化局领导下，昆明戏曲改进协会主持召开了四次编导会议，决定以剧目工作为中心：京剧以推广中国戏曲研究院编出的58种京剧剧目为主要任务，滇剧、花灯以选择修改剧目为当前任务。为此，省滇剧团于3~4月间作了四次观摩演出，剧目为《白蛇传》、《梅花簪》、《春秋配》、《日月图》。并即将上演《花田错》、《百花诗》。

6月 省文化局举办昆明戏曲人员训练班，培养剧团行政和业务干部。课程设置有编剧、导、表和剧场管理，训练班至9月结束。

9月25日 华东戏曲会演在上海举行。云南省文化局派出关肃霜、陈佩玉、赵铤组成代表小组前往观摩。

11月8日 省文化局、军区文化部、省文联、市文教局联合组成“云南省戏剧艺术工作评奖委员会”，决定以昆明市为重点，在本年底举行一次戏剧评奖活动。

12月 全省戏剧艺术评奖揭晓。京剧《陈妙常》、滇剧

《秦香莲》获剧本二等奖，京剧《三打祝家庄》获演出二等奖。获奖剧目还有赵纪良主演的滇剧《三击掌》、云南大戏院演出的《兵符记》等。

1955 年

1 月 省滇剧团上演获奖剧目《秦香莲》。由碧金玉、彭国珍、戚少斌、赵吟涛主演。

4 月 “云南省第一次戏曲观摩演出大会筹备委员会”成立。原订于本年 9 月 25 日 ~ 10 月 10 日举行的会演因开展“肃反”运动，延期举办。

同月 大众游艺场曲艺联杜玲、高丽珍、张莹莹主演的用扬琴音乐演唱的《韩梅梅》上演。这是以扬琴音乐作声腔和伴奏的第一出大型现代剧。

5 月 中国京剧院袁世海等来昆演出。

6 月 1 日 宣布撤销“昆明市戏曲改进协会”，成立云南省文化局戏剧工作室。戴旦被任命为副主任。

7 月 昆明戏曲界全面开展“肃反”运动。各剧团排演了一些配合运动的剧目。

1956 年

1 月 云南艺术剧院建成。云南省花灯剧团在新建该剧院上演吕剧本移植的《李二嫂改嫁》。由李秀芬主演。

3 月 10 日 ~ 26 日 云南省第一次戏曲观摩演出大会在昆明举行。省文化局代局长黄铁、副局长杨明、市文化局局长博盛勋分任正副主任委员。会演评选出剧本奖、演出奖、荣誉奖、导演奖、演员奖、音乐奖、音乐个人奖及舞美奖等。获奖剧目有花灯《三访亲》、《包二回门》、《红葫芦》、《小放牛》、《李玉春》等；京剧《阿黑与阿诗玛》、《屈原》、《扈三娘》、《鸳鸯》等；滇

剧《荷花配》、《红梅记》、《卖画杀舟》等。

5月 云南省第一所培养戏曲专业人员的学校——云南省文艺干部学校成立。朱荣辉、陈少纯任正副校长。开设滇剧、花灯两个班，李芹、张禹卿分别任花灯、滇剧班主任。学员168人。

同月 昆明两个彩排茶室——大观茶室和光华茶室合并成立昆明市滇剧团。

同月 云南大戏院关肃霜、李少楼、任德明和李毓崑等与上海京剧院董芷苓、王正屏、李仲林等参加徐平羽为团长的中国艺术代表团，赴罗马尼亚、保加利亚、捷克斯洛伐克、民主德国、联邦德国、奥地利和瑞士等国访问演出。关肃霜演出的剧目有：《金山寺》、《盗仙草》、《断桥》、《双射雁》。

6月23日 贵阳市评剧团首次来昆在劳动剧场演出。剧目是《小女婿》、《荣军锄奸记》、《女教师》、《绣鞋记》、《荔枝换绛桃》等。两个月演出90多场，观众达九万九千多人次。昆明戏曲团体与他们进行了艺术交流。

7月 文化部举办全国第二届戏曲演员讲习会。我省滇、花演员碧金玉、彭国珍、李芹、薛国兴等十余人参加。

8月 省花灯团、云南大戏院将昆曲《十五贯》移植成花灯和京剧演出。来昆演出的玉溪专区滇剧团亦上演此剧。

9月 昆明戏曲界传达学习6月在京举行的全国第一次剧目会议精神。

9月23日 四川省重庆市川剧院一团来昆公演，历时二个月。主要演员周慕莲、林琴新、李文杰、吴辉新等。剧目有：《幽闺记》、《长生殿》、《花仙》、《情探》、《柳荫记》、《槐荫记》、《五柳园》等大戏和《杀奢》、《扫秦》、《盘真认母》、《郗氏醋》、《拷红》、《太平仓》、《医行》、《醉隶》、《翠香记》等折子戏。他们的演出，受到我市人民热烈欢迎。《云南日报》曾发表崔枫、

游於艺等报道和评论文章。

10月9日~18日 云南省第一次剧目工作会议在昆明举行。

10月17日 云南省文化局在人民胜利堂举行云南省名老艺人祝寿会。其中，昆明市的老艺人有：京剧刘奎官、曲艺剧文守仁、滇剧张子谦和周少林。祝寿会后举行了联合演出。剧目是：滇剧有张子谦主演的《会缘桥》，周少林、黄雨青主演的《骂王朗》，束云程主演的《豫让桥》，罗香圃、竹八音主演的《打鱼收子》，王飞云主演的《刺潘洪》。京剧是刘奎官主演的《醉韦》。还有花灯剧《探妹》、《三访亲》、《大茶山》。

10月23日 云南省滇剧团旅京返昆公演。剧目有：刘菊笙、赵纪良的《三击掌》，邹学清、碧金玉的《三疑计》，刘菊笙、万象贞的《杀惜姣》。

10月 云南省第一期整理传统剧目讲习班在昆明开班。杨明任班主任，金重、戴旦任副主任。

11月16日 云南人民出版社出版了一批地方戏曲。计有：滇剧《牛皋扯旨》、《打瓜招亲》、《借亲配》、《烤火下山》、《三击掌》、《秦香莲》、《季汝梅》、《送京娘》；花灯《三访亲》、《回生棒》、《金锅案》、《闹五更》、《探妹》、《大茶山》。

本年 昆明人民灯剧团并入云南省花灯剧团。

1957年

1月12日 曲靖专区滇剧团旅昆公演。剧目有《贾宝玉与林黛玉》等。

1月22日 云南省1956年度戏曲剧目评奖揭晓。花灯《三访亲》、滇剧《打瓜招亲》、《借亲配》、《荷花配》、《红梅记》、《烤火下山》等20个剧目分别获一、二、三等奖。

4月10日~24日 第二次全国剧目工作会议在北京举行。

云南省文化局派戴旦为代表出席会议。

5月17日 文化部下令全部开放禁戏。

6月 经市文化局和盘龙区政府协商批准，在大众游艺场演委会基础上，成立昆明人民曲剧团。剧场改名为祥云剧场。

6月28日~7月4日 云南省第二次剧目工作会议在昆明举行。

7月 自5月17日文化部下令开放禁戏后，昆明戏剧舞台上纷纷上演《刘氏四娘》、《大劈棺》、《杀子报》、《大香山》、《李翠莲上吊》、《活捉三郎》等剧目。为此召开一系列座谈会展开讨论。《云南日报》发表《提高戏曲质量，不演坏戏——戏曲界座谈开放剧目》等文章和读者来信，围绕放什么？如何放等问题发表意见。

7月 云南大戏院关肃霜及任德明、马君良、宋东保作为中国艺术团成员，参加在莫斯科举办的世界青年联欢节。关肃霜主演的《泗州城》、《打焦赞》获金质奖章。之后，应邀到苏联乌克兰的基辅、立陶宛的里加、拉脱维亚的维尔纽丝以及古比雪夫、高尔基城和新西伯利亚等地巡回演出。剧目有《盗仙草》、《双射雁》、《挡马》、《金山寺》等。

8月18日 昆明市五华区农村业余花灯团建立，由30多个热爱花灯的农民组成。

8月~12月 省市戏曲界开展“社会主义大辩论”，一批艺人及戏改干部等被划为“右派”。

9月27日 据《云南日报》四版广告载：昆明人民曲剧团演出加工整理后的《祥林嫂》，李凤章改编，王琼导演，文守仁、张秀芬、辛兰秋及李凤章主演。据该广告称：该剧第一期演出曾连满一百场。

9月30日 云南省戏剧工作室主办的《小戏报》创刊。原为半月刊，1959年起改为旬刊。

本年 秋季，昆明军区政治部国防京剧团集体转业地方，组成云南省京剧团。

1958 年

1 月 云南省 1957 年度戏曲剧目评奖揭晓。花灯《锤金扇》、《破四门》、《张三借靴》，滇剧《京娘送兄》、《王魁》、《三难新郎》、《斩庄贾》，京剧《风雪缘》等剧目获奖。

3 月 云南省文化局召开全省艺术团队跃进誓师大会，会后举行了誓师游行。云南大戏院、劳动人民京剧团和昆明市滇剧团共同组成昆明市文艺宣传队，一行三十多人，赴市郊官渡、西山、龙泉等地区演出。

4 月 1 日 《云南日报》文艺广告载：云南大戏院即日起在星火剧院演出历史故事剧《大禹治水》，改编导演王兰卿，舞蹈指导焦鹏云、李少楼，由关肃霜、李俊林主演。

4 月 13 日 省文化局召开昆明地区花灯、滇剧创作座谈会。

5 月 云南大戏院改建为昆明京剧团。关肃霜任团长。

6 月 6 日 省委发出立即在全省范围内大张旗鼓地开展党的社会主义建设总路线宣传运动的通知。昆明市各剧团纷上街头，以各种艺术形式，展开了轰轰烈烈的宣传活动。

6 月 10 日 广西彩调团到昆。14 日起在艺术剧院陆续上演《三里湾》、《龙女与汉鹏》、《隔河看亲》、《假报喜》、《地保贪财》、《跑菜园》等剧。昆明戏曲界开了两次座谈会与之作了艺术交流。

6 月 28 日 全国隆重纪念元代大戏剧家关汉卿。昆明一些剧团分别上演了根据其原著改编的《窦娥冤》、《包公智斩鲁斋郎》、《诈妮子调风月》以及根据田汉同名话剧改编的《关汉卿》等剧。

7月15日 昆明市花灯剧团成立。范泰安任副团长。除个别艺人外，成员多为中学生。

9月19日~10月3日 云南省戏曲表现现代生活座谈会在昆明举行。会上传达了“以现代戏为纲”的方针。同时，省文化局主办的戏曲表现现代生活现代剧目联合公演在昆明举行。计有：劳动人民京剧团的《打井献砖》、《红军的女儿》、《警惕》、《关不住的姑娘》。云南大戏院《白毛女》、《青年人》、《香炉》。省京剧团《刘胡兰》、《邮运在雪山》。市滇剧团《女乡长》、《阴谋》。省滇剧团《两个女红军》、《一车牛粪》、《双报喜》、《猛擒刁占一》。省花灯团《红霞》、《县长推车》、《破十字》和《点响第一炮》。

9月29日 中国戏剧家协会云南分会成立。主席彭华，副主席刘奎官、罗香圃。

9月30日 云南省川剧团成立。自10月1日起在艺术剧院作建团公演。剧目是《思凡》、《放裴》、《红叶渡》和《四川白毛女》。

9月~12月 市属剧团到北郊花鱼沟参加“全民大战钢铁”运动。

10月18日 昆明福海乡艺术学校演出李凤等编写的花灯剧《活捉钢铁大王》。

10月27日 贵阳市评剧团到昆。29日至11月30日在劳动剧场演出，剧目为《苦菜花》、《恩与仇》等。

11月18日~22日 省文化局召开全省“放射艺术卫星”紧急会议。

11月22日 《云南日报》三版刊载西山区积善区束春光编写的花灯剧《打擂台》。

本年 市属剧团还排演了《红色卫星闹天宫》、《战鼓催春》、《时间就是钢》、《申请加入人民公社》等一批反映现代生活

的剧目。

1959 年

2月3日 昆明市评剧团成立。建团后首次公演在工人文化宫东风剧场演出《李香莲卖画》、《马寡妇开店》、《绣鞋记》、《御河桥》等。

2月22日~28日 云南省第三次职工工业余文艺会演在昆明举行。内容有花灯、京剧、歌舞等。

2月 安宁密马龙苗族业余宣传队排演了朱明科创作的苗剧《刘九妹与马童郎》。参加市群众业余文艺会演获创作奖、演出奖。在安宁苗族村寨共演22场。后在安宁县文工团编制内成立了11人组成的苗剧队。

3月23日 昆明市文化局主办文艺献礼优秀节目选拔会演。剧目有京剧《通天犀》、《战洪州》和滇剧《蝴蝶泉》。

4月1日~17日 云南省艺术节会演在昆明举行。陆万美、彭华和杨明主持并讲话，刘披云副省长作了总结。共171个节目参加。滇剧有《杨门女将》、《鼓滚刘封》、《打小桃》、《女装箱》等。花灯有《探干妹》、《刘成看菜》、《闹渡》、《闹菜园》、《游春》等。曲剧《红石岩》。京剧《孔雀胆》、《雪山红旗》等。

5月1日 昆明市花灯剧团在工人文化宫礼堂正式演出该团第一台大戏《红松林》。

5月下旬 根据省文化局指示，昆明地区各艺术团体展开如何提高艺术质量大辩论。

6月14日 《滇剧初探》由云南人民出版社近期出版。本日《云南日报》三版发表乐浪“评介《滇剧初探》”一文。

6月26日 本日《云南日报》三版发表秦竹影《漫谈“曲剧”》一文。对曲剧的发展及现状作了介绍和艺术分析。

5月~10月 省文化局举办艺术师资训练班。戴旦任班主

任，彭华、杨明、金重等讲课。结业时，作了学员自编自导剧目汇报演出。

7月5日 《云南日报》三版发表乐浪《从刘成谈“丑角”》一文。

9月18日~22日 省、市文化局联合主办“省、市剧团重点剧目展览演出”，向国庆十周年献礼。戏曲剧目有：滇剧《鼓滚刘封》、《京娘送兄》、《追鱼》，花灯《依莱汗》，京剧《樊梨花》，川剧《白蛇传》，评剧《拜月记》等。

9月 由省京剧团、市京剧团和劳动人民京剧团刘奎官、关肃霜、裘世戎、金素秋、徐敏初、高一帆、刘美娟等五十余人组成的“云南京剧巡回演出团”离昆到北京、天津、武汉、上海等地演出。剧目有《战洪州》、《多沙阿波》、《孔雀胆》、《醉韦》、《盗御马》、《平地风波》、《贵妃醉酒》等。在京演出时，刘少奇、朱德、周恩来等观看了演出。部分演员在前门饭店举行了拜师仪式。

10月 云南省花灯剧团携《依莱汗》、《探干妹》、《闹渡》、《刘成看菜》等剧目赴贵阳、重庆、西安、郑州、北京、上海等十四个省市巡回演出。在京演出时，刘少奇、朱德、李先念等观看了演出。云南花灯被首都文艺界赞誉为“艳丽的红山茶”。

10月 由省剧协、省文化局戏工室和省人民出版社合编的《云南十年戏剧剧目选·滇剧集》（23个滇剧剧本）和《云南十年戏剧剧目选·花灯集》（19个花灯剧本）分别出版。

1960年

2月25日~3月1日 省第四次职工业余文艺会演在昆明举行。历时6天演出10场，共137个节目参加。昆明代表队的《万盏红灯》、《英雄的矿工》、《两棵不老松》、《红灯赞公社》等获奖。

3月4日 “陕西省戏曲演出团”到昆。8日起在艺术剧院公演。秦腔剧目有：马兰鱼主演的《游西湖》，刘毓中、肖若兰主演的《三滴血》，苏育民、李应真、马兰鱼主演的《赵氏孤儿》，李瑞芳主演的眉户《梁秋燕》，段林菊主演的碗碗腔（华剧）《百玉瑱》。

3月13日～18日 云南省第二次文艺工作者代表大会在昆明举行。与会代表共443名，有232人列席会议。昆明市文艺界代表参加大会。

3月17日 中国评剧院一团新凤霞、喜彩春、筱玉霜、张德福、李梓森和赵丽蓉等来昆演出。剧目有《苦菜花》、《无双传》、《刘巧儿》等。

4月～12月 云南省文化局在省艺干校开办戏曲剧团编导人员训练班。

5月10日～19日 云南省文教群英会在昆明举行。省京剧巡回演出团、省花灯团、寻甸花灯团、东川市京剧团、个旧市京剧团等被评为戏曲界先进单位。

6月13日 云南人民艺术剧院（省话剧团、歌舞团、花灯团）、云南省滇剧院、云南省京剧院成立，分别进行了建院公演。

6月14日 河南省开封市豫剧一团来昆演出。剧目有《王金豆借粮》、《哭殿》、《野火春风斗古城》、《喝面叶》等。

8月25日 山西省太原市戏剧学校莅昆演出晋剧。剧目有《薛刚反唐》、《打金枝》、《谢冠》、《杀驿》等。

12月 省文化局、省剧协联合召开滇剧座谈会，总结建国以来滇剧所取得的成就，交流剧目、演出方面经验。昆明市滇剧界艺人及一部分滇剧爱好者参加了会议。

本年 《边疆文艺》展开以滇剧为中心的“关于艺术革新问题的讨论”。

同年 在金马曲艺队基础上，五华区正式成立了五华曲艺团。

1961 年

1 月 由省、市文化局等九单位组成的滇剧剧目工作组成立。王修、杨明分任正副组长。

2 月 24 日 中国京剧院四团访缅归来在云南艺术剧院演出。剧目有《杨门女将》、《满江红》、《初出茅庐》。演员有杨秋玲、王晶华、刘琪、孙岳、吴玉璋等。在昆期间，对省京剧院进行了业务辅导，并举办了讲座。于 3 月 29 日离昆。

2 月 省文联和作协召开《多沙阿波》座谈会。

3 月 11 日、13 日、17 日 省、市文艺界座谈讨论郭沫若话剧《武则天》。省、市剧团、作协、云大中文系、历史系、省戏工室等 50 余人参加。

7 月 11 日 省市文艺界传达 6 月 1 日全国文艺工作会议中宣部《关于当前文学艺术工作的意见（草案）》和文化部《剧院（团）工作条例》。

7 月 25 日~8 月 6 日 省剧协和省音协就昆明人民曲剧团演出现代戏经验联合召开曲剧发展讨论会。

10 月 1 日 为庆祝国庆十二周年，市滇剧团上演由伙伕根据大理白族民间故事创作的《柏洁圣妃》。市评剧团上演革命历史剧《金沙江畔》。

12 月 1 日 湖南省支边慰问团湖南省湘剧院一团今晚起在云南艺术剧院演出。剧目为《生死牌》、《拜月记》等，主要演员是彭俐侬、刘春泉等。

1962 年

年初 云南省川剧团划属昆明市文化局领导。年内曾演出

了神话剧《虎女与童郎》、《红楼梦》、《红岩》等剧。

同期，云南省京剧院二团划属昆明市文化局领导。

1月8日~17日 省委主办的云南省民族戏剧观摩演出在昆明举行。德宏傣剧、大理白剧、文山壮剧、楚雄彝剧等参加。昆明文艺界进行了观摩和学习。

5月15日 市花灯团上演根据文山壮剧移植的《螺丝姑娘》。

5月 为纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上讲话》发表20周年，昆明戏剧舞台上演了《王秀鸾》、《兄妹开荒》、《抓壮丁》、《三打祝家庄》等剧目。

6月~8月 川、滇、京等剧种相继上演机关布景连台本戏《哪吒闹海》、《赵公明下山》、《三盗九龙杯》、《七侠五义》、《孟丽君》等。

8月11日 为纪念农民起义英雄李定国逝世三百周年，省京剧院上演张宝彝编导的历史剧《李定国》，由高一帆、裘世戎、徐敏初、刘美娟主演。

10月1日~20日 昆明市文化馆在文庙举办“昆明市戏剧电影美术设计展览”。

1963年

3月22日~4月2日 省文化局召开全省剧团工作会议。

4月 著名京剧表演艺术家、“四大名旦”之一尚小云来昆，由云南京剧院一团协助在昆明剧院演出了《十三妹》、《乾坤福寿镜》、《双阳公主》、《红鬃烈马》、《梁红玉》等尚派代表剧目。

4月 云南省川剧团撤销。全部人员于9月返回成都。

11月6日 省文化局举行“刘奎官舞台艺术六十周年纪念大会”。赵凤池记录、黎方整理的《刘奎官舞台艺术》完稿，

由刘奎官指导刘的夫人廖丽涌绘图、张宝彝说明的《刘奎官京剧脸谱集》已由云南人民出版社出版。

1964 年

3月4日 省委宣传部发出《关于贯彻执行中央和毛主席对文艺工作的指示的若干具体意见》，要求突出现代戏。

5月19日 省京剧院带着鲁凝、金素秋、吴枫据电影剧本《景颇姑娘》改编的、由关肃霜等主演的《黛诺》离昆赴京参加6月5日~7月13日在北京举行的“全国京剧革命现代戏观摩演出大会”。

7月16日 全省戏剧创作会议在曲靖举行。

10月21日~11月20日 云南省现代戏观摩演出大会在昆明举行。参加会演的有滇剧、花灯、京剧、话剧等29个剧组。昆明市花灯剧团的《山里花》、昆明市滇剧团的《碧水长流》参加了会演。

本年 著名滇剧老艺人、省滇剧院院长罗香圃逝世，终年80岁。

同年 省市剧团多家排演现代戏《江姐》（省花、市花、省滇等）。

同年 中国评剧院一团新凤霞、李忆兰、筱玉霜等来昆演出《三代人》、《会计姑娘》。

1965 年

年初 市属剧团抽调人员组织市委农村文化工作队，下到郊县山区配合“四清”运动。

9月1日~10月10日 西南区话剧、地方戏观摩演出大会在成都举行。以高治国、彭华为正副团长的由200多人组成的云南省观摩演出团参加了大会。剧目有：滇剧《高山红霞》、《厨

娘》、花灯《李大爹学文化》、《两个老社员》、白剧《红色三弦》、话剧《哀牢山的春天》等。

10月15日 著名京剧老艺人、省京剧院院长刘奎官逝世，终年71岁。

11月 云南京剧院一团带着《黛诺》、《战洪州》等到广州、深圳等地巡回演出。

12月11日 《云南日报》转载11月10日姚文元在《文汇报》发表的《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》一文，并加了编者按：“希望读者注意阅读”，“以便从中吸取教益”。

12月25日 省文化局对全省76个剧团调整，计划保留6个省级剧团，31个专、州、市剧团和22个县级剧团。并建立一些县文工队。

本年 昆明人民曲剧团和五华区曲艺团先后被下令撤销。

1966年

3月31日 著名滇剧老艺人、省戏曲学校滇剧科主任张禹卿（竹八音）逝世，终年72岁。

4月 北京实验京剧团张学津、李玉芙、马永安、李雅兰等出国返昆演出《箭杆河边》、《战洪图》等现代戏，并内部演出了《杨排风》等传统戏。

4月 随四川省慰问铁道兵部队的成都川剧院陈书舫、周企何、曾荣华及静环、谢文新、蓝光临、刘克莉、蒋俊甫、唐云峰、萼英等在昆明演出了《江姐》、《许云峰》、《激浪丹心》、《两块六》等现代戏，并内部演出了《秋江》、《评雪辩踪》、《柜中缘》等传统戏。

6月 随着中央《五·一六通知》传达、批判“三家村”、聂元梓大字报发表、改组北京市委、批判《海瑞罢官》及中共八届十中全会《关于无产阶级文化大革命的决定》（即“十六条”）

的发表和毛主席三次接见红卫兵，省市文艺界进入“无产阶级文化大革命”。

1967 年

本年 上海“一月风暴”后，省市文艺团体纷纷被造反派“夺权”，处于瘫痪状态。

1968 年

本年 省市各剧团分别进驻军代表、军宣队和工宣队，实行“大联合”，成立“三结合”的革命委员会，掀起批判“文艺黑线”高潮。

1969 年

1 月 18 日 ~ 11 月 省、市文化系统全体人员集中进入举办在云南民族学院的省市文艺团体“毛泽东思想学习班”，“清理阶级队伍”，搞“划线站队”和“斗、批、改”。市京、市滇、市花、市评剧团等单位参加。不少同志受到残酷迫害，有的被迫害致死。

1970 年

本年 成立以京剧为主的样板戏学习班，先后排演了京剧样板戏《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《龙江颂》等。市花灯团改学芭蕾舞，先后上演了革命样板舞剧《红色娘子军》、《草原儿女》和《沂蒙颂》。

1971 年

本年 省市各剧团掀起了移植上演革命样板戏热潮。省滇、市评移植了《智取威虎山》，省花移植上演了《沙家浜》，市

花移植上演了《红色娘子军》及市评、市花移植的《龙江颂》(选场)等。

1972 年

12 月 云南省第三批文艺创作节目调演在昆明举行。
本年, 样板戏学习班撤销, 恢复各剧团建制。

1973 年

元旦 市滇上演《杜鹃山》, 省滇上演《渡口》、《梅姐》、《军民一家》, 市花上演花灯剧和革命民族歌舞, 市评上演《掩护》、《铁树开花》和《龙江颂》选场。

2 月 2 日 为欢度春节, 盘龙、五华区红小兵演出革命歌舞, 市花演出革命花灯小戏, 市京演出样板戏专场。

4 月 18 日 市花演出《追报表》、《送货路上》、《大白菜》和《喜送公粮》。

5 月 23 日 纪念毛主席《延安文艺座谈会上讲话》发表三十一周年, 市滇、市花、市京和市评演出样板戏专场。

6 月 16 日 据《云南日报》载: 我省综合性文艺刊物《云南文艺》自本年八月份起正式出版发行。

7 月 1 日 为庆祝中国共产党诞生 52 周年, 市滇演出《枫岭枪声》, 市花歌舞队演出革命民族歌舞, 市评演出《海岛女民兵》。

1974 年

2 月 16 日 云南省文艺创作节目调演大会在昆明举行, 本日在昆明剧院为工农兵演出, 市滇、市评、市花、市京为大会演出了: 京剧《红色娘子军》选场、评剧《龙江颂》选场、滇剧《沙家浜》选场和舞剧《红色娘子军》选场。

3月10日 昆明市专业、业余文艺工作者举行座谈，批判《三上桃峰》。

3月16日 1974年省文艺创作节目调演（第一批）结束。

5月23日 昆明市1974年业余文艺创作节目调演大会揭幕。

本年 省市剧团相继投入“批林批孔”和“尊法反儒”的学习。

1975年

3月13日 昆明部队业余文艺调演于本日结束。剧目为样板戏、花灯、豫剧移植样板戏。

7月1日 北京京剧团《沙家浜》剧组到昆明演出。

7月14日 省京、市滇、省花等单位撰文欢迎北京京剧团《沙家浜》剧组。

10月3日 昆明市举行工农兵革命样板戏演唱大会，有四千人参加。

1976年

1月15日 市花灯团全团聚队往东风广场在旗杆上悬挂周总理遗像，敬献花圈，悼念周恩来总理。

4月5日 北京爆发“四·五”运动。在北京的昆明市花灯剧团的文艺工作者参加了这一运动。

8月~9月 当时的中共中央政治局候补委员、副总理吴桂贤和文化部的于会泳、刘庆棠来昆，内部调看了关肃霜、裘世戎等演出的一组京剧传统剧目。

10月 粉碎“四人帮”，省市文艺界参加了庆祝活动。

1977年

6月 市花上演根据同名京剧移植的《蝶恋花》。

7月 市滇恢复上演《逼上梁山》。

10月 市花上演揭露“四人帮”的《余党末日》。

本年 市属各戏曲剧团（除市滇、市花外，尚有市京、市评）逐渐相继恢复古装剧目演出。

1978年

9月 昆明市文化系统举办青年演员汇报演出。市滇、市花、市京、市评等剧团的青年演员分别演出了滇剧《闯宫》、花灯《三访亲》、京剧《三岔口》、评剧《杀庙》等。

10月 “文革”前夕被撤销的昆明人民曲剧团批准重建。

本年 昆明市花灯剧团将原所属歌舞队分出，另建昆明市文工团。

同年 市属各剧团上演了滇剧《蔡文姬》、《十五贯》、《杨排风》、花灯《第二次握手》、《无情的情人》、京剧《狸猫换太子》、《三姐下凡》、评剧《家》、《半把剪刀》等。

1979年

年初 中央组织慰问团慰问年初参加自卫反击战的部队。著名川剧演员陈书舫、周企何、周裕祥等，著名越剧演员徐玉兰、王文娟等在昆明演出了川剧《花田写扇》、《请医》、越剧《红楼梦》选段、《追鱼》等。

5月 昆明人民曲剧团重建后首演复排的《啼笑因缘》。

10月 昆明市花灯剧团上演根据郭沫若同名话剧改编的历史剧《孔雀胆》。

12月 昆明人民曲剧团副团长张莹莹到北京出席全国第四次文化会。

本年 昆明市戏剧活动频繁，演出剧目较多，有滇剧《孟丽君》、《火焰山》等、花灯《救救她》、京剧《武松与潘金莲》、评剧《泪血樱花》、《在社会档案里》、曲剧《一双绣花鞋》、《报

春花》、《夜半歌声》等。

1980 年

1 月 昆明市举办青年演员会演。市属各剧团都参加，计有：市滇《屠夫状元》、《放裴》、《杀惜姣》；市花《燕青卖线》、《刘成看菜》、《七星桥》；市京《一包蜜》、《四杰村》；市评《茶瓶计》、《包公赔情》、《刘伶醉酒》。分别获一、二、三等奖。

4 月 昆明市戏剧研究室成立。

本年 四川省会理县川剧团到昆明演出。

同年 市属剧团上演了滇剧《窦娥冤》、《李慧娘》；花灯《刘海戏金蟾》；京剧《女巡按巧断婚姻》；评剧《民警家的贼》、《秦香莲》、《清宫外史》；曲剧《少奶奶的扇子》、《腊梅》、《为了幸福干杯》等一批剧目。

1981 年

年初 昆明市京剧团撤销。《春城戏剧》创刊出版，向全国发行。

4 月 昆明市评剧团应邀到四川省渡口市演出，剧目有《杨三姐告状》、《半把剪刀》、《包公误》、《清宫外史》等。

6 月 21 日 ~ 7 月 8 日 成都市川剧院一团一行八十余人到昆，在长春剧院演出。演员有竞华、戴雪如、周学如、田国忠、刘金龙、王世泽、刘永锐、李红秀，鼓师王官福等，导演熊正堃随团指导。剧目有《焚香记》、《王熙凤》、《程夫人闹朝》、《夫妻桥》、《恩仇记》、《谭记儿》、《御河桥》等大戏及《思凡》、《迎贤店》等小戏。我市滇剧演员陈婷芸、汪美珠，花灯演员王玉霞，曲剧演员张莹莹拜川剧旦角演员竞华为师。

11 月 应成都市川剧院邀请，昆明市滇剧团赴四川省成都市作交流演出。剧目有《青儿闹西天》、《蝴蝶泉》等。

11月23日~25日 剧协云南分会举办传统剧目观摩演出。昆明市戏研室演出了《双接妹》。

12月6日~8日 昆明市戏研室主办“昆明地区花灯老艺人座谈会”。参加的有李芹、刘少臣、蒋世凯、谭宣、袁留安、张金华、熊长林等。会后在长春剧院进行了“传统花灯展览演出”。剧目有《板凳龙》、《花园晒鞋》、《双接妹》和《打鱼收子》。后来计家俊根据袁留安、张金华演出本整理《双接妹》发表于《春城戏剧》。

本年 昆明市戏研室主编的《云南戏剧艺术研究》第一辑出版。

同年 绥江县川剧团到昆明演出。

同年 市属各剧团还上演了：滇剧《关山月》、《银瓶仙子》、《猪八戒招亲》等；花灯《陈圆圆》、《恭喜发财》、《牧童与小姐》；评剧《包公误》、《巧县官》等；曲剧《秋海棠》、《567》、《萝卜园》等。

1982年

年初 市委、市政府组织“山区少数民族春节慰问团”，市花、书店、医院、电影公司、服务公司等参加。江风任团长，分为两队慰问富民县、西山区的山区少数民族。

4月22日 著名花灯老艺人、省文艺学校花灯科主任李芹逝世，终年66岁。

7月 市文化局在长春剧院举办“昆明市创作节目调演”。剧目有：市滇《一盆花》、市花《老牛筋相亲》、《书记请客》、《乐呵呵》、《大爹与小凤》、市人民曲剧团《茶花姐妹》。

7月 成都市川剧院三团来昆在长春剧院演出。演员有蓝光临、晓艇、刘克莉、郭存筠、刘芸、王树基、李增林等。剧目有《红梅赠君家》、《燕燕》、《火红的云霞》、《白蛇传》、《肖方杀

船》、《逼侄赴科》、《刁窗》、《别宫出征》等。

8月5日~13日 云南省舞台美术工作者代表大会在昆明举行。会上正式成立了“云南省舞美学会”。同时举办了有11个剧种、37个单位、158个剧目的舞美作品600幅，实物200件的“云南省舞台美术展览”。

8月7日 云南省1982年戏曲现代戏调演在昆明开幕。我市花灯团《老牛筋相亲》、《书记请客》，昆明人民曲剧团《茶花姐妹》参加调演，获优秀节目奖。

10月 市文化局主办“昆明市创作节目汇演”。市滇《蝴蝶泉》、市花《书记请客》、《老牛筋相亲》、昆明人民曲剧团《茶花姐妹》参加汇演。

11月 市花灯团、市歌舞团联合为国际旅游会议国内外来宾在昆明剧院演出花灯歌舞晚会。

5月 《小戏报》复刊，内部发行（月报）。

9月 昆明市少年文艺学校成立。设立花灯班、声乐班、舞蹈班。

本年 省电台等单位举办“昆明地区中年花灯演员演唱比赛”。比赛结果，获奖的十名中，有市花王玉霞、张建国、雷琴书三人。

同年 朱明科、韩学智合写的安宁苗剧《阿地娜》在安宁苗寨地区上演，并到禄丰县的苗族地区演出了20多场。

（顾峰 张晓秋 艾明 朱忠明）

剧 种 表

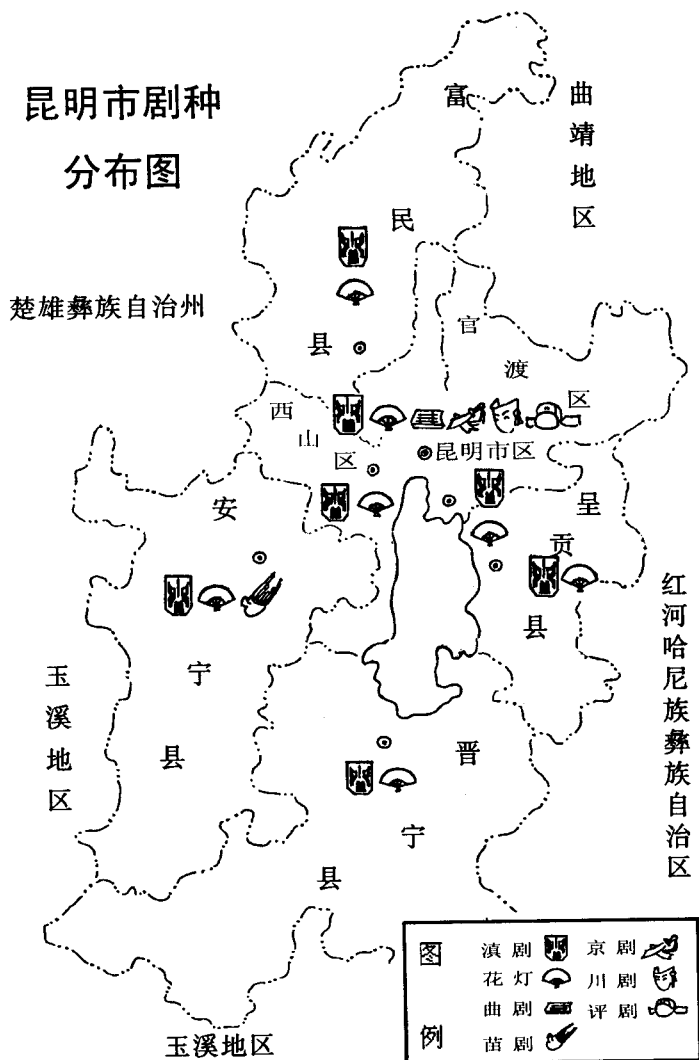
昆 明 地 区 剧 种 表

名称 (别名)	形成时间	形成地点	所唱腔调	流布地区	附 注
滇剧	清代中叶	昆明地区	丝弦、胡琴、襄阳	昆明市、盘龙区、安宁县、富民县、呈贡区等地。	
花灯	明末清初	昆明大村、广安地区	明清小曲、民间调	以滇池为中心，向附近各县传播。如：官渡、安宁、呈贡等地。	
曲剧	1956年由扬琴说唱搬上舞台(1957年正式建团)	昆明地区	大调、小调、书腔、古曲。	昆明市区	
苗剧	1958年	安宁县	苗族山歌	安宁县	1958年成立文工队，只演过《马郎妹》。余文重九队解散。只有活。

外 来 剧 种

名称 (别名)	传入时间	传入地点	所唱腔调	流布地区	附 注
京剧 (平剧)	1906 年 京 剧 艺 人 应 邀 来 昆 明 演 出 京 剧, 至 此 京 剧 艺 术 陆 续 传 入 昆 明。	昆 明 地 区	二 黄、西 皮、反 二 黄等	昆 明 所 辖 区 县。	
川剧	清 代 中 叶 陆 续 传 入	昆 明 地 区	昆 曲、高 腔、胡 琴、 弹 戏、灯 戏 等 五 大 声 腔。	昆 明 所 辖 区 县	
评剧	1956 年 贵 阳 评 剧 团 首 次 来 昆 明 演 出, 后 评 剧 艺 术 陆 续 传 入。	昆 明 市 区		昆 明 所 辖 区 县。	1959 年 建 立 昆 明 市 评 剧 团, 1985 年 解 散。

剧种分布图



云南省文艺学校历届毕业生人数

(1956 ~ 1982)

届次	入学时间	毕业时间	学制	滇剧	花灯	京剧	舞美	戏音	编导	合计	说 明
1	1956	1957	1	79	89					168	
2	1958	1960	2	54	77					131	
3	1958	1962	4	35	46	16				97	
4	1958	1966	8	27		58				85	
"	1960	1966	6	34	38	19				91	
"	1962	1966	3						17	17	
5	1961	1968	5	28						28	因“文革” 延期毕业
6	1971	1974	3	25	15	26				66	
7	1972	1975	3		4	11				15	
8	1974	1979	5	20	18	22				60	
9	1975	1980	5	44	42	8				94	
"	1977	1980	3				14			14	
10	1976	1982	6	1	2	38		19		60	滇剧花灯 剧大部分 并入戏音
合 计				347	331	198	14	19	17	926	少数民族 学生占总 数的 11%

志 略

剧 种

滇剧 昆明自元代以后就成为全省政治、经济、文化中心。也是孕育滇剧艺术的衣胞之地。滇剧在昆明的活动影响着整个剧种的兴衰。

—

清康熙二十年（1681）“三藩之乱”平定后，全国政治由乱到治。在康、雍、乾三代约一百三十多年的时间里，清王朝采取“更地名、垦荒、治河、免赋以及摊丁入地”等措施，使农业经济逐渐得到恢复和发展。随着云南矿业的开发，外省的工商业者也云集昆明。这些省外行帮为维护其自身的利益，都建立起地域性的、或行业性的会馆作为他们的活动基地。据知，清代中叶省外商帮在昆明先后建立的会馆就有：四川会馆（川主馆）、贵州会馆（黑神庙）、江西会馆（万寿宫）、两湖会馆（寿佛宫亦称禹王宫）、山陕会馆（关圣行宫）、福建会馆（天后宫）以及广东、广西联建的两粤会馆、东三省及北方五省联建的八省会馆等等。“随着会馆在各地的设立，也就促使某一地区的地方戏班随着本地商帮的商业活动向各地流动。以娱各省主神及各行祖师的会戏，成了戏曲职业演出的重要方式之一。”康熙四十年（1701）昆明修建乐王庙的碑记上已出现石府班、大赞班、长乐班、左小班等四个班社的名称。乾隆二十一年（1756）戏班有：桂林班、全升班、金玉班、秀雅班、荣和班、玉林班。到乾隆五十三年（1788）又由吉祥、长春、祥泰、怡顺、朝元、桂花六个班社以及阳春部和富大人东院内班、谭大人西院内班等班社集资建成了

伶业会馆——老郎宫。一些班社的演出活动还深入到农村、集镇演出。

乾隆四十五年（1780），奉旨密查戏曲流传情况的伊龄阿在复奏中说：“再查昆山腔之外，有石碑腔、秦腔、弋阳腔、楚腔等项，江、广、闽、浙、四川、云、贵等省皆盛行。”王芷章在《清升平署志略》中记载说：“高宗（指乾隆）……每当寿节……仍选本地优伶进京，以应此役……在四五十年之际。滇、蜀、皖、鄂伶人俱萃部下。”乾隆五十年（1785）成书的《燕兰小谱》（吴长元著）记载的北京花部演员四十四人中，就有“云南……一人”。此人就是萃庆部的主要旦角，云南安宁的刘二官。这是有文字记述的第一个滇籍花部演员。

乾隆五十七年（1792），昆明育才书院的学生们集宴于老郎宫内为学院山长檀萃（安徽人）祝寿，特召阳春部演出。此事在《滇南草堂诗话卷十·梨园宴集序》中记载说：“……是日召阳春部，乃部长先生乡人。所统弟子皆稚齿，金庸呼为小班，称七部第一。”当天演出的节目共有《脱靴》、《搜官》等二十三个。经顾峰考证说：“从这次演出，可见徽班阳春部也在演唱昆腔、徽腔、吹腔、及时调等节目。也反映出当时正是昆、乱杂陈的戏剧动向。”这一论点印证了乾隆时期的滇中女诗人赵筠如在她编撰的《醒闺篇》中也有“数十人，口同张，好似乱弹杂高腔”的诗句。这是“乱弹”、“高腔”一词见于滇人著作之始。另，昆明人称清唱茶室为“乱弹茶铺”的口语一直沿用到19世纪30年代。

罗养儒（1872~1969）在民国十三年（1924）年撰写的《滇剧琐谈》中记述道：乾隆元年（1736）进士张汉（字月槎，石屏人）在北京任翰林院检讨时曾写诗赠昆阳孝廉徐芑初云：“故人日下喜相逢，顿看螺峰叠翠空。一曲高歌惊四座，笑他酒醉白楼中。”张汉自注云：“芑初善歌曲，出游必以弦管随身。今日来京应闹，下榻余宅，一夕酒醉，引弦而唱滇曲一阙，座客倾倒叫

绝。”罗养儒先生据此，在《滇剧琐谈》中推论说：“可知乾隆年间，已有人将滇中之《醉白（北）楼》一剧，传播于北地矣！《醉白北楼》在滇中为据琴戏，徐君歌此，是必以此为滇中高唱也！”若按此一说，该诗当是滇人用“滇曲”唱戏的第一次文字记载。这说明乱弹诸腔的剧目传到昆明后受到本地人士的喜爱，并能广泛流传，使外来声腔剧目逐渐“滇化”了。查《留砚堂诗集》没有张汉这首诗，罗养儒所引诗文出自何种版本，尚待查证。

二

据1984年发现的《雷氏宗谱》上得知：

乾隆十三年（1748）出生在重庆长寿县的雷应文〔字鸿声，祖籍湖广麻城县，明洪武二年（1369）移居四川〕带着戏班在贵州活动了二十多年后，约于乾隆末期（1790～1795）辗转来到曲靖购置产业，安家落户。其长子雷万春于道光八年（1829）“卒于昆明，葬于北山”。

雷应文的第四个儿子雷发春〔嘉庆十九年（1814）生于曲靖〕于十七岁时，即道光十一年（1831）“办行头缺乏用费，将坐房转当……议作当价银陆拾两，运用至十三年，发春将房赎回”。根据雷发春的籍贯、排行、活动年代以及副业专长（中草药医生）推断，他是否就是罗养儒在《纪我所知录》中提到的同治年间“家居曲靖，经常来昆献艺的滇中著名须生雷振风”呢？这还有待于进一步考证。但，雷四苗子（即雷振风）则是后人一致公认的滇剧界中的一代名伶。其侄雷照、侄孙雷相丞以及民国年间在昆献艺的粉牡丹（即雷桂枝）却都是曲靖雷门后裔。这是乾隆年间大批省外戏班流入云南在滇中地区扎根后衍变、发展的一个实例。

道光二十二年（1824）昆明重修老郎宫，在碑记中出现了

“新班”、“旧改班”、“梅花当子班”、“清音当子班”等班社名称。碑记中还出现了“生脚”、“花脸”、“小旦”等行当的称谓。

罗养儒在《滇剧琐谈》中说：“道光年间，昆明有三个戏班：一曰洪升，二曰永泰，三曰福寿”。“道光二十九年有云贵总督贺长龄氏，极好戏，常召班入署演奏。时以洪升班人才极盛，有须生王福寿者，称之为福寿生，唱做俱绝冠一时，贺督极赏识之。每奏一剧，无不蒙贺督嘉奖，时有赏号，王以唱戏而得以小康”。

《滇剧琐谈》中还提到“余初时喜吹竹，乃向远亲中之帅姓长辈（即帅燮卿）族祖，假得工尺谱一本，调约百余，其间即有〔襄阳〕、〔二黄〕、〔过板〕等。据此公云：‘此谱在其家中已传及三代’……余阅其卷面有‘道光壬午萃田氏手抄’数字。按道光壬午为道光二年（1822），据此可知，嘉庆道光年间，滇中歌场上即有皮黄调也。”若按此说，再加上已较早传入昆明的梆子声腔，最迟于此时，已形成滇调三腔合一的基本格局。

三

咸丰七年（1857）云南回民杜文秀起义，声势浩大，席卷滇中。昆明形成孤城一座，被困一年有余。城外建筑大部毁于兵燹；城内居民惶惶不可终日，这时，“昆明城的洪升班与永泰班迫于生计，星散瓦解，只剩一个福寿班勉强支撑。直至同治年间，战事稍平，原‘永泰’、‘洪升’乃联合组建新班，各取一字，命名‘泰洪’”。这虽是滇剧在昆明的低潮时期，但在艺术发展上却日臻成熟，涌现出一批为地方人士所喜爱的演员。同时也出现了一批水平较高的“玩友”。如：同治年间著名进士、云南抚台杜瑞联曾书《牡丹亭》中“声声燕语明如剪，历历莺声溜的圆”两句诗赠与名旦肖一凤。罗养儒在《纪我所知录》中评肖：“丹田气足，喉爽声润，音清字圆，宛转悠扬，为近五六十年来

菊部人中唱旦者肖为第一。”与肖同时出名的还有“福寿班的台柱，王福寿之子小福寿”，王福寿之高足弟子雷振风，以及罗四花脸、雷照等等。

光绪元年（1875）乙亥科举人彭乐山的父亲，曾任云南藩台大税文案的彭锡九（昆明人，嘉庆八年生）“自幼酷爱唱戏，为玩友界中之佼佼者，人称‘彭大花脸’，每登台演唱，能震惊四座……”

光绪五年（1879）以后，云南局势才告承平，出现了“政简刑轻，年丰岁熟，士农工商各安其业，渔樵牧盐各勤其事”的“太和”景象。戏曲活动也随之趋于活跃。昆明除福寿、泰洪两个老班子外，又先后成立了福升、庆寿两个戏班。这时，四川、贵州的戏班子通过昭通、曲靖两条主要干道，又源源不断进入云南，汇集于昆明。其中较有影响的有原在四川叙府（今宜宾）、泸州一带活动，于光绪十年到昆明的永庆班，由于营业不好，搭入泰洪、福寿两个滇班。其中大部分艺人在昆明落籍，改唱滇调。其中的邱三麻（即邱云林）后来成为滇剧界文武小生及红生行中出类拔萃的代表人物之一。

光绪初年，贵州安顺艺人李少白率富春班入滇。在曲靖拜雷振风为师，改唱滇调，后到昆明加入泰洪班，成为滇中第一红净。随李少白来昆的还有旦角刘金玉、刘品玉，生角朱歧山、朱跃山等。于是，泰洪班的演员阵容更加整齐，声名大噪，誉满三迤。他们还大收门徒，培养人才，光绪中叶以后，活跃于昆明舞台的旦角“四芳”（张彩芳、金兰芳、周桂芳、郑兰芳——郑文斋，又叫五朵云）、“四云”（即潘巧云、翟海云、夏香云、刘彩云）以及刘彩屏、张彩屏、李彩屏、张彩云等，都是刘金玉、刘品玉的得意门徒。著名生角邱云林、蒋学文、单玉清、任少堂、刘玉堂、詹联荣等也都向李少白参师学艺。后来人称“盖三省”的川剧演员魏香廷，以及川、滇、黔三省闻名的赵悦卿他们都在

昆明搭过滇班，受到过李少白的指点。据知，川、黔籍艺人来到昆明改唱滇调的不下百余人，其中蒋跃庭、陈偏搭、魏文才、王星坦、周少林、李海云、王海庭、钟玉琴、左云仙、戴云州、九根毛等对滇班曾有相当影响，对滇剧艺术的发展曾起过一定的积极作用。光绪年间昆明的滇班先后计有泰洪、福寿、福升、庆寿、永庆、金玉、荣华、富贵等八个班子，这使昆明舞台上曾出现了众彩云集、群芳斗妍的繁荣局面。

宣统二年（1910）以前，滇剧班社的活动主要是应聘于庙会、堂会戏的演唱。罗养儒在《纪我所知录》中记述了昆明地区酬神做会的盛况。“戏班尤重春台”，“每年二、三、四月间各街各巷另分地段做土地会、火醮会。各行各业又分别做财神会，会必演戏酬神”。“一年之中各街段，各行业之会直过数百”，“约会者应接不暇，乃至生厌”。

由于经年不断的庙会演出，滇剧艺术在农村集镇得到了广泛传播。呈贡的斗南村、甸家营，官渡的牛街庄、马村、土桥、大板桥，安宁的县街，富民的散旦，都出现了常年活动的“乡班子”。晋宁、昆阳、安宁等城镇还先后组成“乡绅班”。他们自备行头场面，平时围鼓清唱，逢年过节则粉墨登场。有的远到昆明邀请名角同台演戏，名曰酬神，实则自娱。其中尤以呈贡的斗南村，官渡的牛街庄、马村等地的活动历史最长，艺术水准较高。

光绪、宣统年间，围鼓清唱茶园也很兴盛，规模较大的有：三合营、八宝园、陶然亭、息一亭、罗艺楼等处。出现了王项、王良、任仲明、郑宝卿、周西臣等一大批著名清唱演员。

随着滇剧的广泛传播，其艺术水准的不断提高，逐渐引起一些文人学士的兴趣。光绪中叶以后滇中名士杨高德、朱筱园、李厚安、陈赬、顾仰山、谢幼侯、李灿高、王铁聿、段雨膏、由云龙、赵太炎、夏伯鲁、黄荣斋、黄香圃等都很爱好滇剧，有的亲自动笔编写滇剧剧本或为剧本唱词润色。赵太炎改编了《菩提树

传奇》，杨高德创作了《塞上请命》，《路遇侠客》等剧，据说《黛玉葬花》、《宝玉听琴》、《孔子哭颜》、《伯牙碎琴》等剧的唱词都得到过他们的修改润色。这批文人名士还不定期地为滇剧演员举行评奖活动，时称“挂状元牌”。清末，曾挂过“状元牌”的滇剧艺人有：花旦潘巧云，红净李少白，文武小生邱云林。朱筱园还撰写了《莲花湖榜》一卷，评介了名噪一时的四位旦角演员（即潘巧云、陈双喜、刘彩云、杨双兰）的艺术特色。还把久负重名的旦角演员唐二喜、丁三凤、金兰芳、郑云芳、周洪官、周桂芳等人的艺术成就写成《梨园纪艳》一部（原稿未及校刊，今已散失）。昆明城里的一些达官贵人也自组家班，逢场作戏。大官僚何干城就自备行头场面，全家演优自娱，曾任滇军迤南司令的江灿北（即云河老人）对滇剧研究有素，唱腔自成一派，曾于30年代灌制成唱片发行。

这时期，滇剧在昆明已成为各阶层人士所喜爱的，社会影响最大的剧种。“神庙做会，官绅宴集，纯用滇角登演。”已成为当时的社会风尚。

光绪末年，孙中山先生领导的反清运动蓬勃开展，云南留日学生组织革命团体，提出了改良戏曲的主张，进步思想远播滇省。滇剧著名演员翟海云在昆明加入同盟会，动员艺人排演新戏，在昆明演出了《辽阳大战》、《战金山》的新编时装剧目。当时《滇话报》记者唯心在《滇省改良戏曲纪事》中记叙了新戏的演出情况：“……新戏登场，人越集越多，几乎把城隍庙挤倒。每唱一段，台下人无一个不叫好，每唱一戏，台下人无一个不叫妙，连我在那里也忘却戏。”

民国元年，昆明出现了激楚社、扶风社两个倡导戏曲改良的团体。曾演出了《爱国血》、《丐儿爱国》等新戏。1912年7月25日的《滇南公报》曾发表评论说：“音韵铿锵，步伐整齐，言之有物，发皆中节，鼓掌之声如雷震耳，呜呼！自省戏园以来未

有如此之盛也。”

关于“滇戏”的称谓，在民国初年发行的报刊上才时有所见，在此以前，内行人一般称为“滇调”、“滇腔”、“滇曲”或“云南戏曲”；演唱团体称之为“滇班”；本地艺人称为“滇伶”。

民国二年（1913）2月3日《天南新报》刊载署名磬生撰写的戏评中说：“荣华茶园近来概演滇腔，似亦动人观听……该园脚色完美者不过寥寥数人……询称滇戏老手……”

民国二年（1913）3月18日《共和滇报》发表署名庸的时评中说：“近闻扶风社……组织一部分演唱滇调。”

民国三年（1914）11月30日《滇声报》在《菊部春秋》栏目中，刊载署名滇朔的戏评《大观茶园之八郎回营》中说：“自京班入滇以来，滇戏（依俗称，下仿此）日见颓败……是剧为滇中著名善本，盖合川，滇曲本为一，而滇调行之……复唱西皮，与京调相类……”

四

宣统二年（1910）滇越铁路全线通车，昆明可以利用近代化交通工具与沿海地区往来联系，社会风气随之逐渐开化，滇剧也逐渐改变专为堂会庙会演出的传统方式，仿效外地兴办戏园。

自宣统元年（1909）至民国二年（1913）短短四年间，昆明就先后兴办了云华茶园、云仙茶园、丹桂茶园、群舞台，以及荣华茶园、大观茶园、天乐茶园等六家戏院。滇戏班社也由半专业性的季节性演唱发展到专业性的营业演出。从此，滇剧跨入了剧场艺术的门槛。

戏院的纷纷建立，观众的踊跃上座使昆明的舆论界大为震动。当时的报界评论说：“滇省百事废弛，唯戏园一项可称发达，为各省之冠。”“历几何时，新开戏园已如棋布”。“鼓乐喧声座为之满，热闹之状，较之北京、上海各茶园有过之而无不及。”

戏院初建就不惜重金到上海邀请京班来昆演出。京班以其较高的艺术水准、新颖的行头服式，特别是年轻的坤角“纷纷联翩而来作俑”，“不惟多数男子成为戏迷，而多数妇女亦成为戏迷”。是对长期处于封闭状态下成长起来的滇剧艺术的严重挑战，使得很多滇剧艺人“几乎无立锥之地”，“不能以抗”。为时不久，滇班中一些“已知自立”的艺人，发展地方优势，以“动人视听”的唱腔，“于风化人心大有攸关”的剧目，集中滇剧界名宿加强阵容，大力培养滇剧坤角，与之抗衡。到民国四年（1915）已有张宝钗为首的四十名坤角活跃于昆明的滇剧舞台，与京班相争奇“使一般戏迷趋之若鹜，伤财费时，亦在所不惜”。昆明地方当局则以“维护风化”为名三令五申：不准男女同台演出；不准男女观众同场看戏；不准学生入戏园；伶界不准招收女徒；严格取缔上演剧目等等禁令，还借故查封了大观茶园，剧场上座骤然下降，演员无法谋生，滇剧艺术开始面临萧条景象。

民国九年（1920），曾经经营过丹桂、荣华两茶园的著名滇剧演员罗香圃接手经办已濒于倒闭的群舞台。他广泛团结同行艺人，重整旗鼓，使群舞台成为名家荟萃、阵容强大、行当整齐、人才济济、剧目丰富多彩的滇剧演出中心。其盛况长达十五年之久。这就是昆明观众津津乐道的“群舞台时期”。这是滇剧艺术兴旺发达的最佳年代。

同一时期，昆明的清唱茶园也随之遍地开花。民国十四年（1925）《民治报》载：“围鼓茶社之发达至刻下亦云极矣！自天然茶楼开设以来，继起者有金碧、益和公、鹤兴等处，顾曲者颇为踊跃，座无虚席。”除此以外还有近日茶社、沁芳园、雅叙园、华丰、升平等处。昆明城的每条主要街道几乎都有清喝茶室，滇剧普及之程度由此可见一斑。

在滇剧非常普及的基础上，涌现了一批能编会演、对滇剧艺术颇有研究的名票。高竹秋（挽君）就是票界中代表人物之一。

票友梁星舟于民国十二年（1923）编辑出版了《滇戏曲谱》一册。民国十七年（1928），以王汉声（憨僧）为首成立了“滇戏研究社”，校订滇剧剧目，由务本堂出版，发行《滇戏》剧目共十二集。民国二十一年（1932）成立的“华国琴棋社”也是昆明较有影响的滇剧票房组织。民国二十四年（1935）第一次到上海百代公司录制滇剧唱片的八人中，就有五人是该社成员，他们是：董美堂（笑卿）、汪润泉、董竹君、孙竹轩、彭幼山。民国二十五年（1936），民国二十六年（1937），上海百代公司、上海胜利公司曾到昆明录制滇剧唱片 100 余张，畅销省内外。著名滇剧演员李少兰、周锦堂、栗成之、筱兰春、筱黛玉、碧金玉、张吟梅、李文明、王海庭、李海云、李桂兰，以及名票挽君、华级三、江灿北、李淑玉等都留下了音响作品。体现了滇剧发展的新水平，起到了普及滇剧的良好作用，深受群众喜爱。

民国十九年（1930）金碧游艺园邀请上海著名京剧演员黄玉麟（绿牡丹）到昆明演出。群舞台的营业受到影响，加之内部积弊日增，罗香圃把群舞台转让给王汉声经营改名为新滇戏院，请滇剧艺人刘海清任总经理，重组阵容，力图再显身手。因抗日战争即将爆发，时局紧张，营业仍然一蹶不振。民国二十六年（1937），抗日战争全面爆发，内地开始疏散，大批京班及外地文艺团体不断涌入昆明。滇剧艺人迁入金碧公园小剧场演出，取名“新生戏院”，营业更是不佳。后由滇戏工会理事长、新生剧院后台管事周少林团结艺人与有关方面交涉，收回群舞台，改名“新滇大舞台”，由周少林任总经理，继续上演滇剧。

民国二十七年三月十九日全国戏剧界抗敌协会云南分会在昆明成立，滇剧界中有周少林、高竹秋、刘海清被选为理事。同年成立了“昆明市戏剧工会”，由滇剧艺人周少林任理事长。滇剧界同仁经常为募捐举行义演，表现了艺人们的爱国热忱。

民国二十七年（1938）后，战事日益吃紧，昆明空袭频繁，

艺人纷纷离昆，疏散到三迤各县，一些在昆的滇剧艺人白天躲空袭，晚上在锦添花、太华春、品泉等围鼓茶室清唱或到新滇剧院与京班合演，以维生计。民国三十年一月二十九日新滇剧院因敌机轰炸，被迫停演。至此，滇剧艺人在昆明已无登场之地。

原云南省政府主席龙云提出“滇剧要改进和复兴”的主张，倡议成立“滇剧改进社”，并拨出专款，开展活动。有专业、业余滇剧界三十余位知名人士参加，每日发给兼职津贴，以唱演滇剧、编新戏、改旧戏为活动宗旨。为配合抗战，曾整理上演了《五夫人》、《三尽忠》、《戚继光平倭》等剧目。由于日机轰炸昆明，市民向农村疏散，剧社活动又被迫中断。

民国二十八年（1939），龙云又指令原财政厅长陆崇仁、原民政厅长李培天委托滇剧著名演员栗成之，又成立起滇剧改进社，由省府出资建立科班。民国二十九年四月，该社登报招收六十名学生，社址设在南昌街老郎宫内。因日机轰炸日愈频繁，科班全部迁至郊区大普吉。由于经费十分困难，学生各自搭班唱戏或自谋出路，维持不到两年的“继”字科班又不宣而散。

民国三十一年（1942），龙云再次提出改进和复兴滇剧主张，经当时省府政务会议决定，由官方主办一个“滇剧改进社”，“以实验改进旧戏培养戏剧人才为宗旨”，“训练艺员改进戏剧为目的”。同年十一月二十七日改名为“云南戏剧改进社”。并亲题“艺通政教”的匾额以明宗旨。该社主任理事缪云台，主任监事陆崇仁，并由当时的昆明防空司令部司令杨据之任常务理事，主持日常工作，网罗滇剧界久负盛名的宿老及崭露头角的新秀组成。该社维持了四年，由于管理不当，背离办社宗旨，艺人怨声载道，向报界揭发杨据之的胡作非为，加之演出质量下降，营业难以维持，终于在民国三十五年十月被新任省政府主席卢汉下令撤销。

这时，抗日战争已胜利结束，一些疏散到外县的滇剧艺人又

陆续返回昆明。自戏剧改进社撤销后，当时已有三十万人口的昆明，城内四个剧场竟无有滇剧的演出。于是昆明城里的清唱茶园及彩排茶室如雨后春笋，应运而生。这时期的滇剧清唱茶室计有：集成、光华、金马、大都会、大众、同乐春、滇声、华丰、龙湖、云兴、云友、云南、德胜、兴美园、武成、富春、文庙等二十来处。民国三十五年六月集成茶室第一家改为彩排演出，营业很是兴旺。继而光华、金马、百乐门、大佳丽也都纷纷改建。这些清唱或彩排茶室为满足滇剧爱好者的需要，为解决艺人的就业问题曾起到一定的作用。同时也出现了一批对滇剧声腔有相当造诣的清唱艺人，如何曼卿、王玉辉、明文礼等等。但，彩排茶室由于演员阵容不够整齐，舞台设备简陋，演出质量很差，一些艺人为追求营业收入而艺术趣味不高等等已引起社会反映。当时在昆明的戏剧家曹禺曾著文评说：“剧本的唱词、道白庸俗低级，伶工教育程度不够……”

民国三十六年（1947）原云南省教育厅以所谓“社会教育企业化”为口号，组建教育厅“实验剧场”以“改良地方戏剧”，作实验公演。聘请刘少清为后台管事，成立“复兴滇剧社”，于民国三十七年一月六日开业。当时在昆明的大部分老、中、青著名演员都集中其门下。由于演员阵容整齐，舞台作风比较认真，曾引起各界人士的注目。一批具有进步思想的编导如王旦东、曾述尼、杨其栋、陈豫源等也参加活动，排演了一些别具特色的剧目。

除编演地方题材的历史戏外，还把外国戏、时装戏也搬上舞台。如《杨娥》、《黑龙潭》、《阿Q正传》、《钦差大臣》等。昆明解放前夕上演金素秋编剧的《征夫恨》，曾引起社会上的强烈反响。

五

1949年12月9日，云南宣告和平解放。1950年初解放军进入昆明，实行军事管制，接管了实验剧场。滇剧界人士组织了“滇剧从业员工联谊会”。原复兴滇剧社的演职员，暂时分成两部分到郊区官渡及澄江县演出。市区仍有光华剧场、大观剧场坚持演出滇剧，以连台大本戏为主。

1951年，复兴滇剧社进入西南大戏院（即现在的省滇剧院）演出。同年3月26日在省文联的领导下成立了昆明戏曲改进协会，开办了三期艺人讲习会，艺人们提高了认识，开始进行民主改革，在此基础上建立了云南省滇剧实验剧团。1952年剧团首次上演现代戏《小二黑结婚》，移植演出反映农民起义的新编历史剧《美人计》，使滇剧剧目开始有了新的面貌。

1953年，云南省滇剧剧团改制为国营，正式成立云南省滇剧团。汇集了滇剧界的优秀演员组建成阵容强大的演出队伍。我省戏剧家、省文化局副局长杨明，戏剧家、艺术处处长金重等亲自参加滇剧剧目的发掘整理工作，使昆明舞台上出现了《牛皋扯旨》、《打瓜招亲》、《烤火下山》、《借亲配》、《荷花配》、《杨娥传》、《秦香莲》、《红梅记》、《杨门女将》、《鼓滚刘封》、《京娘送兄》、《斩庄贾》等一批焕发光彩的优秀剧目。经过七年的发展，于1960年6月13日建立云南省滇剧院，组成了相当整齐的演员阵容及实力雄厚的编导队伍，建立起正规剧场艺术的导演制度。培养了一大批优秀人才，对滇剧艺术的继承革新，做了大量的开拓性工作，整理、改编、创作了又一大批优秀剧目，如：《元江烽火》、《望夫云》以及现代戏《两个女红军》、《猛擒刁占一》、《厨娘》、《高山红霞》等等，使滇剧艺术在五六十年代达到了一个新的水准。

1953年，明文礼、苏家彦等组织成立了“昆明市业余滇剧

社”。其中的一部分人参加了 1958 年成立的“盘龙区滇剧团”（集体经营，“文革”期间解散后，一部分演员调入市滇剧团）。

1956 年 5 月，随着社会主义改造的全面深入，昆明市政府决定把集体经营的光华剧场、大观剧场两个滇剧班社合并成立昆明市滇剧团。两个班社中有一大批在二三十年代就享有盛誉的老艺人。他们以传统功底深厚，剧目丰富多彩见长，其中张子谦、周少林参加了同年十月份省文化局为他们举办的全省十大老艺人祝寿活动。周少林口述的《杨门女将》、《青儿闹西天》等剧本，已被省滇剧院及市滇剧团改编成优秀保留剧目。市滇剧团整理、改编的其他剧目，如：《卖画杀舟》、《三上轿》、《三击掌》、《九流闹馆》等都曾在省、市戏曲汇演中得奖。建团头十年（1956～1966）市滇剧团共移植、整理、改编、创作上演了古装戏及民族民间传说故事剧九十多个，现代戏三十三个。这一大批新剧目为丰富滇剧艺术的库容，为满足人民大众文化生活的需要起到了积极的作用。市滇剧团还注重现代儿童题材的创作和演出。60 年代上演的《红色少年》、《刘文学》等现代戏，曾为全市小学生演出，每天坚持演出 2～3 场，盛况空前，引起了各方面的关注。

自 1956 年，省文化局成立省文艺干部学校（即后来的省戏曲学校、省文艺学校）起就为滇剧事业培养了大批专业人才。昆明市 1960 年也成立了艺术学校，内设滇剧班，共招收了五十多名学员。省、市滇剧团还有一批以团带班的学员。这些新生力量脱颖而出，涌现出很多业务尖子，成为省、市滇剧团的主力，他们承前启后，为滇剧艺术事业做出了贡献。

六

1966 年后，“文化大革命”开始，滇剧艺术饱受摧残。滇剧舞台上也只能学习移植演出《沙家浜》、《红灯记》、《海港》、《杜鹃山》、《平原作战》、《审椅子》等等“样板戏”了。但，滇剧传

统戏的声腔艺术仍然在民间广泛流传。昆明西郊片的一批业余爱好者与一些老艺人就经常自动组织“地下”清唱晚会以自娱，一时传为佳话。

1976年10月后，滇剧艺术得到复苏，昆明市滇剧团第一家在昆明市恢复上演传统剧目《逼上梁山》，连演百多场。接着又陆续整理、改编上演了《蔡文姬》、《孟丽君》、《李慧娘》、《火焰山》等剧目，观众上座仍持久不衰。青年演员杨宝、汪美珠、刘乐生、陈婷芸、杨茂、杨泽洲等获得观众好评。1981年，该团又重新改编上演了《青儿闹西天》、《蝴蝶泉》。这两出保留剧目以崭新的面貌出现在滇剧舞台上，引起了省内外同行们的关注。

同一时期，省滇剧院一批久负盛名的老演员也重返舞台。碧金玉、彭国珍、戚少斌主演的《秦香莲》，万象贞主演的《杜十娘》，周惠依主演的《窦娥冤》，青年演员王玉珍主演的《白蛇传》又在昆明舞台上重放光彩。

久已绝响的清唱茶室，这时又如雨后春笋，纷纷破土而出。一年之内，就先后在凤凰村、螺丝湾、青帝宫、复兴村等地开设了四个清唱茶室，一批老滇戏迷又有了寻腔顾曲的聚会场所。

1980年4月，由滇剧老艺人李福生、王朝奎等组织了一批已退休的同行或已转业的中、青年弟子在前卫营开设了“文革”后的第一家彩排茶室。继而又有大观、凤凰村及五华、祥云剧场等五六处滇剧彩排茶室出现。他们以演出传统老戏及连台本戏为主，常年坚持演出日夜两场，城郊区的老观众则是这里的座上客。

1981年4月，在五华区文化馆大力支持下，成立了五华区实验滇剧团。成员大多数是专业剧团已经转业的女演员，人们称她们为“姊妹班”。她们自筹资金，购置行头，业余时间排练，营业售票演出，得到观众的喜爱。

昆明市工人文化宫也经常组织滇剧业余爱好者活动，举行滇

剧唱腔欣赏或彩排演出，为普及滇剧艺术做了大量工作。

(王之墀)

川剧在昆明 川滇两省山水毗邻，语言相近，民间交往频繁，贸易关系密切，戏曲活动交流甚频，互有影响，川人入滇者日益增多。乾隆年间（1736~1795）昆明就建立了四川会馆（在今北门街），川主宫（在今拓东路）等行帮聚会的活动场所。按当时习俗，各行帮都要供奉祖师神祇，每逢祭祀之期，都要尽力邀请家乡戏班酬神演唱。四川会馆、川主宫内都建有戏台，川班艺人来滇演出必然是捷足先登了。

据目前已搜集到的资料，川剧班社及艺人先后进入昆明地区活动的情况如下：

乾隆中叶，川人雷应文约于乾隆末叶（1790~1795）进入云南，最后在曲靖落籍，常在滇中一带演出。其长子雷万春于道光八年（1828）卒于昆明。

光绪初叶，昆明曾有四大戏班。其中的永庆班就是原在川南叙府（今宜宾）、泸州一带流动的川班。大约在光绪八年（1882）入滇，初至昭通，继至昆明。永庆班的主要演员有：蒋跃瑞、杨花脸、钟二麻（钟春喜）、邱三麻（邱云林）、罗海泉、段钰生、段钰春、吴海山、石小生、周红光、周桂芬、刘麻子、杜花旦、孙猴子等。光绪十二年（1886）段氏兄弟从永庆班分出，自组钰全班。主要演员除段氏兄弟外还有俞小脸、吴海山、顾懒龙、肖三阳、吴一喜等。川南下沔调名角陈偏搭也进入该班。永庆、钰全两班先唱川戏，后改唱滇腔，但无力与当时的洪泰、福寿两个老滇班匹敌，故历时不长，段氏兄弟即离滇返川。永庆班则改唱滇调。其中邱云林后来成为滇剧界中文武小生、红生的代表人物之一。川班入滇后，先与滇班同台合演，由于川调、滇调中的梆

子、皮簧声腔相近，彼此容易融会贯通，川班艺人改唱滇调而成名者，在滇剧史上也不罕见。如：被称为“滇剧巨擘”、近代“第一须生”的蒋耀廷，原来就是川剧艺人，约于光绪中叶随班入滇，由昭通辗转至昆后改唱滇词。时人评说：其嗓音不亢不尖，圆润清亮，吐字清晰、分明，五音正，六律协，神韵入于化境，揣摩角色细致入微，无论在任何轰乱的场合中，能“一腔定太平”，直到民国五年（1916）他还活跃于滇剧舞台上。

原为川南下沔调名角的陈偏搭，声极圆润，人极聪明。来滇后，将其腔调稍加改变，唱滇剧的胡琴调，即足与蒋耀廷争衡。

光绪末叶，川人左云仙，其父曾任成都太守，因办案结怨，云仙被歹徒诱迫学艺，后被挟持入滇，以改唱滇调出名，为当时花旦、武旦中的代表人物之一。他于民国元年（1912）在昆明与滇伶翟海云等开设云仙茶园，在滇之川籍艺人多依附之。如雷翠华、赵悦卿、蔡云洲、王辅臣、李春林、谭忠林、何朝喜、余化龙等都曾改唱滇调在该园献艺。

光绪二十年前后有艺人蒋贵洪率川班到过昆明，同班的有邹桂芳、邹海芳、邹海元等。

光绪末期有川剧艺人李金品、方金品、黄金品偕“四山”即杨昆山、陈昆山、石玉山、李玉山等到昆明演出。剧目有《回京三奏》、《酒楼晒衣》等等。

宣统二年（1910），贵州的荣华班曾到昆明贵州会馆演出川剧。班主戴云洲，主要演员有：旦行周庆云、石胖娃、汪香云、钟玉琴；小生魏文才、李小轩；生角赵悦卿、李海云、王永清、周少林、束云程、黄国梁；净行何金山、殷俊臣、王海廷；丑角九根毛、秦品山、董土地等。民国二年（1913），贵州会馆改建为荣华茶园，除周庆云、石胖娃、洪占超等返黔外，其余都改唱滇调，后来大部分都成为滇剧名伶。由于大批川剧艺人加入滇班行列，不仅丰富了滇剧剧目的容量，并在表演风格上也得到有益

的借鉴，过去在滇班中就有某戏是“川路子”、某人是“川先生”之说。

辛亥革命前后，川剧艺人魏香庭随滇军返昆，搭魏文才班子，川滇戏同台演出。魏善于博采众长，把京剧的基本功与滇剧的唱腔旋律融会贯通，自成一派。在云南成名后，在民国五年（1916）被洪占超专程接到贵阳组班演出，于是曾获“盖三省”的美誉。民国十六年（1927），魏在贵阳开办天曲社（川剧科班），聘请左云仙为教师。后来天字科班的左天惠（左云仙之子）、戴天云等又返回云南，加入滇班唱戏。

民国六年（1917）以后，荣华茶园、云仙茶园的原川班演员大部分都转到滇剧名旦罗香圃主持的群舞台滇班唱戏。周少林还担任了群舞台的后台总管事，当“讲条师”，执排上演剧目。这时，群舞台也经常贴有川、滇剧同台演出的剧码。轮换演出的川剧有：《截江夺斗》、《三圣宫》、《三巧挂画》、《借尸报》、《花仙剑》等。其中赵悦卿在昆明搭滇班成名之后，民国十九年（1930）返黔仍唱川调，并先后在贵阳、重庆开设东川大戏院，在民国二十四年（1935），还邀请了滇戏艺人栗成之、张吟梅、水仙花、邱小林、罗吟波、高云峰、夏南阶、张绍华、魏云红、任少山、张瑞卿等到贵阳、重庆演出近一年之久。

民国二十五年（1936），著名川剧演员吴晓雷的弟子蔡天鹏到昆曾在新滇戏院演出过三天川剧，由滇班演员配戏。剧目是：《盘关认夫》、《火烧濮阳》、《洛阳斩单》等。此后，直至建国前夕，川剧在昆明舞台上的营业演出几乎绝响。

民国三十七年五月，由“全蜀旅滇同乡会俱乐部”发起，邀请京剧演员周慧茹、周慧君与昆明地区的川剧票友合作，在西南大戏院演出《龙兰会》、《情探》、《花仙剑》等戏。

建国后，由重庆市川剧院周慕莲院长率领的重庆川剧院一团于1956年10月到昆明巡回公演，历时一个半月，共演出大幕

戏、折子戏 69 个。据不完全统计，全市近九万人次观看了演出，上座率几乎达 100%；他们还到昆明海口地区为工人献艺。重庆川剧院一团剧目丰富，阵容整齐。主要演员有：周慕莲、琼莲芳、薛艳秋、濒苹、高凤莲、王清廉、刘卯钊、姜尚峰、陈桂贤、杨少安、五龄童、唐彬如、金震雷、李文杰、笑依等。著名鼓师、琴师有：陆青云、李世仁、肖君甫等。演出剧目则有：《焚香记》、《幽闺记》、《琵琶记》、《御河桥》、《芙奴传》、《长生殿》等大戏及传统折子戏二十余出。演出期间，《云南日报》、《云南工人日报》发表了鲁凝、黎明等撰写的《学习前辈艺人的优秀表演艺术》、《谈情节的趣味性》等五篇评论文章。该团还与昆明戏剧界人士举行多次联欢、座谈，开展艺术交流活动。并向云南省滇剧团学习了《打瓜招亲》，向昆明民族歌舞队学习了孔雀舞等节目。应滇剧界要求，该团介绍了川剧丑角的表演技巧。他们于 11 月 18 日离昆返渝。这是近半世纪以来，川剧在昆明一次较有影响的活动。

1958 年，根据云、贵、川三省文化协作会议精神，为满足云南川剧观众的需要，应云南省委要求，四川省委决定把成都市属的新光剧团成员调到昆明，在此基础上组建云南省川剧团。

剧团于 1958 年 9 月 30 日成立。首演剧目是现代戏《四川白毛女》。省委领导阎红彦亲自到剧团驻地接见全体演职员工。经常轮换上演的剧目是：《肖方杀船》、《别洞观景》、《白蛇传》、《红楼梦》、《金碗钗》、《天门阵》、《彩楼记》、《双青天》、《闹齐廷》、《斩忠闹殿》、《踏伞》、《做文章》、《归舟》等传统剧目。1959 年，该团排演了现代戏《丁佑君》、传统戏《白蛇传》参加建国十周年献礼演出。

1960 年，全团已拥有演职员工一百七十余人。成为阵容整齐、各类艺术部门较为完备的川剧表演艺术团体。该团特别注意云南地方题材的创作。剧团成立不久，就着手把昆明西山龙门的

民间传说故事改编成川剧《渔女与石匠》，编剧：黎方、袁文林；导演：李育民、周学如；主演：王树基、周学如。该剧在云南艺术剧院连演十余场，引起昆明观众的热情关注。

1960年3月，中共云南省委第一书记阎红彦在省政协的一次会议上提出：“地方戏就是要形成地方势力。像川剧那样，就是要有一批四川人拥护。”3月4日，《云南日报》提出了“学秦腔、赶川剧”的口号。

1960年初，剧团上演了我省白族剧作家杨明与该团创作组根据傣族民间叙事长诗改编的川剧《葫芦信》，引起文艺界强烈反响。《边疆文艺》1961年第二期刊登了吴德辉《关于川剧〈葫芦信〉的改编》一文，自此展开了对这出戏的学术争鸣。《边疆文艺》还编印了《关于川剧〈葫芦信〉问题讨论专集》。

为了提高剧团的艺术素质，该团先后选派了袁文林、曾耀光、戴德源等到省文艺干校编导班进修。云南省戏曲学校还开办了川剧班，后因师资及管理方面原因三个月后撤销，改为以团带班。该团主要演员熊金铭、周学如、胡琦、刘瑞容等也经常被聘请到戏校为滇剧科学生上课，传授川剧的表演艺术。

1962年，周恩来、陈毅、郭沫若、罗瑞卿等国家领导人出访东南亚四国返昆期间，该团特为之作专场演出。剧目是《陈三五娘》、《百花公主》、《金碗钗》、《禹王鼎》等。6月，剧团上演了神话剧《哪吒闹海》一、二本。连演两个来月，上座率很高，社会舆论反映不一，为此，省剧协8月16日召开座谈会，并对当时昆明舞台上同期出现的机关布景戏、连台本戏等作了社会调查，《云南日报》也发表文章对此类剧目进行探讨。

3月，著名川剧作家李明璋来昆休假，李明璋与该团戴德源等合作，领衔改编了上本《红岩》，署名何涟如。《红岩》上下本川剧是根据同名小说改编的。该剧本由省戏研室编印。玉溪、楚雄、红河、曲靖等滇剧团纷纷移植上演。

1963年4月，刘少奇主席观看了该团演出的《百花赠剑》、《双拜月》、《药茶计》等剧目。

1963年，经云南省文化局与四川省文化局商定，撤销云南省川剧团（包括昭通专区川剧团在内），全部川剧演职员工调回四川。两团人员于九月份在贵州省毕节会师返回成都，并把《黛诺》移植成川剧，向四川观众献礼。

云南省川剧团四年多来，为促进川滇两省的艺术交流，作出了应有的贡献。

1966年上半年，四川省组织演出团曾到昆明演出慰问在云南的铁道兵部队。川剧表演艺术家陈书舫、周企何、曾荣华及靳环、谢文新、蓝光临、刘克莉、蒋俊甫、唐云峰、萼英等演出了《江姐》、《许云峰》、《激浪丹心》、《两块六》等现代川剧。

1979年，中央组织演出团，慰问自卫反击战的英雄部队。川剧表演艺术家陈书舫、周企何、周裕祥等参加慰问团，在昆明演出了《花田写扇》、《请医》等剧。

1981年6月，成都市川剧院一团八十余人，由副院长竞华带队，莅昆公演于长春剧院。其演员阵容有：旦角竞华、戴雪如、周学如，正生田国忠，丑角刘金龙，鼓师王官福，以及青年演员王世泽、李红秀、刘永税等，川剧导演熊正堃也随团到昆指导演出。剧目有：《焚香记》、《王熙凤》、《程夫人闹朝》、《夫妻桥》、《恩仇记》、《谭记儿》、《御河桥》、《思凡》、《迎贤店》等。

滇剧演员碧金玉及我省戏剧评论界顾峰、李荫厚等在《春城晚报》发表评论文章，介绍川剧的艺术特色，赞扬演员们的精湛技艺。滇剧演员陈婷芸、汪美珠，花灯演员王玉霞，曲剧演员张莹莹拜竞华为师。

成都市川剧院一团在昆共演出十八场（由6月21日~7月8日），场场暴满。于7月中旬载誉返川。

尔后，成都市川剧院三团到昆公演于长春剧院。此次演员阵

容以中、青年为主。其中有：小生蓝光临、晓艇；旦角刘克莉、郭存筠、刘芸；生角王树基；丑角李增林等人。演出剧目有大型现代川剧《火红的云霞》，传统剧目《白蛇传》、《燕燕》，传统折子戏有蓝光临的《肖方杀船》，晓艇的《逼侄赴科》，刘芸的《刁窗》，晓艇和刘芸合演的《红梅赠君家》，王树基的《别宫出征》等。演出期间，适逢云南省现代戏调演在昆举行。全省戏剧界同行多次观摩了该团的演出，对现代川剧《火红的云霞》给予很高评价，认为剧本敢于揭示现实生活矛盾，寓理于情，是内容与形式结合得较为完美的川剧现代戏。并对传统深厚的川剧表演艺术交口称赞。

我省京剧导演张宝彝、市戏研室计家俊、张晓秋在《春城晚报》发表文章，对该次演出进行了评论。

成都市川剧院与昆明戏剧界结下友谊，并邀请昆明市滇剧团于1982年11月到成都演出。

1980年、1981年，四川省会理县川剧团、云南省绥江县川剧团都到过昆明演出，历时两个多月。

川剧在昆明有一定的观众基础。一些改唱滇调的川班艺人对于滇剧的发展，曾经起过促进作用。建国后，一批批川剧著名演员到昆献艺，赢得了广大观众的赞誉。

（王之埏）

京剧在昆明

一

光绪末年，昆明与内地的交往日渐频繁，外地经商、进京求学、出国留学和宦游滇南者渐多，他们带来了内地京伶演出或曾观看过京伶演出的消息，加之上海、香港等地出版的《申报》、

《时报》、《香港中国日报》、《民权报》等十余种外埠报纸在昆均能订购，各报所载京伶演出的消息、评介文章为一般顾曲者所喜爱，为京剧来昆作了舆论上的准备。

光绪三十四年（1908）滇越铁路部分通车，宣统二年（1910）全线通车。大批京伶从上海、香港乘海轮至越南海防，换乘窄轨火车至昆。当时，昆明商界人士马殿选、蒋范卿、谈允昭、刘松柏、周亟斋以及与军、政界过从甚密的、被称为“三生四子”中的池乔生、段祁森等人效法上海、北京，竞相开办云华茶园、丹桂茶园、开化茶园、荣华茶园、云仙茶园和群舞台，接纳京角开演皮簧梆子。民国初年，昆明城外四茶园竟日夜演出京剧，使当时的舞台多为京伶占领。民国二年（1913）六月十二日的《共和滇报》刊有寄如的文章说：“自滇越铁路通，当事者辟地一区为公园，内设梨园一部，曰云华，其中子弟略有聘自京沪者，此为北音传入滇南之始。”

清末民初，来昆的京伶中，在全国较知名的有丁灵芝（丁菊娣）、碧云霞、一阵风、吴凤鸣、陈俊庭等人。他们不仅演出《阴阳河》、《卖绒花》、《恶虎村》、《龙凤呈祥》、《盗宗卷》之类传统剧目，还由上海伶界联合会评议员吴凤鸣执导，演出改良京调剧目《劝人回头》、《枪毙阎瑞生》、《黑籍冤魂》等剧目，在一定程度上对社会起了积极作用。

京伶有很广泛的观众面，《共和滇报》刊有观剧竹枝词：“梨园群舞与云华，白叟黄童信口夸，男座女厢分左右，从兹世界变花花。”其时，报纸上常载有“疯汉大演盗御马”。“戏院门前拾当票，为观剧典衣当资”。“省议会还认为茶园演京剧，看者众，无论男女老少，即前视财如命、一毛不拔者，亦为习俗所震撼……”等消息。

对于京班入滇至昆，军、政、商界及一般文化人看法不一。有人认为（昆明）“竭力经营剧园，多邀外省优伶，颇多淫剧，

大失社会教育之根本”。也有人提出“中国自古无社会学，一般人士即以小说家与优伶为中国之社会学，如是，则滇省剧园之设，或不可少者，虽然亦不可加以限制”。因对京班演出不满者甚多，为此，云南省警察厅发布了《取缔剧园规则》，内容、条文实为加强茶园管理。此后不久，又于民国四年（1915）四月十五日取缔男女同台合演，规定男女看客不得同日观剧，使不少聘有京班的茶园大受影响。因此，云华茶园又从上海聘来珍珠花、花中霞、盖燕飞等一班坤伶维持演出；有的茶园因男女分演，角色不够分配，只能以小戏应付，“虽价目极廉，而看戏之人甚稀少，不过勉强支持尔”。不久，茶园主便聘京、滇合演，客观上起到推动京、滇艺人进行艺术交流的作用：从剧目、技术、技巧到互相反串（京剧艺人演滇剧，滇剧艺人唱京戏）等等。如：滇剧艺人李瑞兰在荣华茶园客串《三堂会审》，其饰苏三“说白一段，清越快利”。京伶丁灵芝代替未能上场的张宝钗演出滇剧《斩三妖》。张宝钗在《八郎回营》一剧中饰查氏，“从〔一板〕转〔二板〕至〔三板〕，复唱〔西皮〕，与京调类似。”可见京、滇互相渗透之深了。

当着京伶入昆，“滇剧日见颓败。”昆明城内“上大人点戏、尝钱。”新闻界捧之不及，昨夜观剧，今朝必有剧评见报。“午戏终曲之际，妇女四五十人，怕回家座位被他人占去，是以忍饥挨饿，终不敢越雷池一步”。“戏园未开之前，一般儿童随时口唱皆军歌、校歌，及戏园开幕之后，其所唱者非梆子即西皮、二簧。”“儿童观剧之甚，窃出家中什物变卖。”此种现象，皆为京调之生旦净丑，无不雅致。坤伶“举止灵动，几著随风杨柳，飘飘欲仙，且声音娇嫩，耐人听味”尔。

与此同时，昆明的业余京剧爱好者也为京剧扎根昆明作了努力。他们不仅撰写剧评、改编剧本，在各种社会活动中宣传京剧艺术，有的还亲自登台串演，其中较为有名的有华彦臣、姚逵九

及陆思孝（别号沧海客）。华、姚、陆青年时代都在京都攻读新学，课余好习京剧，华宗谭派老生，姚学青衣宗法陈德霖，陆攻文武老生。三人受聘于新民剧社，华任演讲部长，姚任编辑部长，曾协助该社演出《拥护共和》。昆明文化界还创作出《援川》、《新骂殿》等京调时事新剧，在民国元年（1912）五月的《滇南公报》副刊上发表。此外，又有“激楚社”、“扶风社”相继宣告成立，为改良戏曲演说时事，以文明新剧扶持国风。

民国五年（1916）初，由于护国讨袁战事，当局无暇顾及戏园，“各茶园经理要求取消前令（不准男女合演、不准男女同时观戏），并承认增加戏捐，已蒙批准，现已于正月六日实行。”此后，京班茶园生意逐渐兴隆。

护国讨袁时期，昆明的京剧艺人不仅演出时装新戏《家庭恩怨记》、《情天恨海》，还自动演出“义务戏”，“以所得戏银涓滴补助军饷，警厅批示嘉奖。”

讨逆成功，袁世凯倒台。当局开始关注戏园。一时间“将戏园收归公办，既可补助军饷，又可逐渐改良经济”之说。使京伶皆动内返之念。加之，“京班戏曲太少，日演陈戏。滇班则戏曲甚多，所演各戏大半历史小说、忠孝节烈之曲。”滇伶亦陆续返省，串演于云仙、荣华、云华等地，京调渐而势微。至1930年初，来昆明的京伶大都离去，京戏演出亦不如民国初年时繁盛。

民国十九年（1930），金碧游艺园经理展秀山改造戏园定名为天南戏院，用电灯照明演出，并派人专程赴沪聘请绿牡丹（黄玉麟）等人到昆明唱戏。绿牡丹是南方京戏四大名旦之一，与白牡丹（荀慧生）齐名，他赴日本演出后，又率“欧碧剧团”来昆。绿牡丹在天南戏院演出达半年之久，当时上海的报纸曾报道他在昆明的演出：“黄玉麟深受滇人热烈欢迎……与梅兰芳访美不相上下。”

此时，由于舞台照明的发展，机关布景的出现，连台本戏在

京剧演出中占有很大比重，《狸猫换太子》、《飞龙传》、《西游记》等剧目以机关彩头、联弹新曲、真犬真马而引人入胜。至抗战前，京剧虽无固定的班社常驻昆明，但却以茶园、舞台为基地，接纳京角往来流动演出，京剧实际上已扎根昆明了。

二

“九·一八”事变以后，京剧艺人深感“国家兴亡，匹夫有责”，又为全国民众掀起的抗日热潮所激励，很快推出改良京剧《倭奴侵华记》、《东三省流血惨案》、《不抵抗》、《霹雳一声》等新戏，还经常上演反抗强暴、杀敌报国的传统剧目，如《生死恨》、《岳母刺字》、《李陵碑》、《打渔杀家》、《八大锤》等。大批京剧艺人自动组织义演，或在舞台演出中穿插义卖艺术品，将所得之资捐赠抗日将士。

民国二十七年三月十九日，中华戏剧界抗敌后援会云南分会成立，京剧演员李鑫培当选为常务理事，会后演出了京剧《踏安州》。后援会的成立，推动了京剧界进行抗日救亡活动。后援会理事、艺师戏剧科主任陈豫源（毕业于北大艺术学院戏剧系，受教于戏剧家熊佛西），组织京剧艺人排演改良京剧《战临沂》。该剧写的是李宗仁、张自忠将军在山东临沂与日寇浴血奋战的故事。虽然是用传统的行头、程式表现新内容，但观众反映很强烈。评论文章说，此剧“在全国剧运史上是很重要的”。同时，陈豫源还新排了历史故事剧《木兰从军》、《文天祥殉国记》、《陆文龙》等，时人称之为“抗日宣传的良好史剧”。

此后，随着战火的蔓延，国民党中央政府内迁重庆，工厂、学校及一般百姓大批南来。京剧艺人为避战火，流落来昆者日众，客观上促进了抗战后京剧事业的繁荣。这一时期来昆的京剧演员有李鑫培、赵如泉、殷汇洲、杜文林、金素琴、吴继兰以及他们所带来的班底。

业余京剧爱好者组建了公余雅集社、参加人员多为军、政、商、学界人士。该社有正式的活动场所，行头、守旧齐全，演出过不少京剧折子戏，举办过义演，并为欢送六十军、五十八军将士出师抗日，连续数日举行京剧演出晚会，一些顾曲者还主编了名为《戏友》的铅印小报，即为云南最早的戏曲报刊。

民国二十九年（1940），重庆厉家班的学生为昆明大戏院落成首演。陈豫源介绍昆明从事戏曲编剧工作的张子明为厉家班“打本子”。他编写的京剧《火烧松明楼》后由厉家班易名为《宁柏妃》搬上舞台；他编写的《戚继光平倭记》，由厉慧良主演，曾小有轰动。

当时，由地下党领导，或受民主主义思想影响的话剧团体如新中国剧社、华山剧社等在昆明活动日渐增多，剧社成员和京剧艺人颇有接触，艺术上也有交流。

抗战期间，田汉率四维剧团来昆，演出过不少改良京剧，如《江汉渔歌》、《南明双忠记》、《武松与潘金莲》等。这些戏的演出，不仅使用了灯光、布景等净化舞台的手段，而且通过导演的组织、处理，突出了剧本主题的现实意义，使演出趋于完整。田汉还根据明末秀才薛尔望投黑龙潭殉国的史实，编成九场历史剧《薛尔望》，从民国三十四年九月二十一日起在《观察报》副刊《昆明湖》连载。

云南戏剧改进社也设立评剧组，并聘秋步云等人为教师，促进了京剧和滇剧的进一步交流。

抗战胜利后，昆明演出京剧的戏院有西南大戏院、云南大戏院、祥云大戏院、天一大舞台、新滇剧场、春明大戏院等。刘奎官、关肃霜、金素秋、于素秋等人相继来昆。于素秋还携带她主演的电影《宏碧缘》、《张文祥刺马》等拷贝来昆同时放映。这段时期演出的京剧剧目，除他们各自的拿手好戏外，还有《残年》、《恩与怨》、《牛郎织女》等具有进步思想的剧目以及《大劈棺》、

《纺棉花》、《戏迷大家庭》等时兴剧目。

当时，新闻、文化界一些人士还在《正义报》、《复兴晚报》、《大观报晚刊》上发表评论京剧《残年》、《恩与怨》的文章，对改良评剧提出有益的意见，肯定金素秋、吴枫等人的实践“是为大众着想的，思想内容方面使京剧有了新的面目”，“《恩与怨》是一枝讽刺的箭，向着明伦堂的匾额上射去”。

在这段时期里，几部由京剧名家主演的京剧戏曲影片在昆明先后上映，更使京剧在昆明风靡一时。计有：梅兰芳主演的《生死恨》、马连良主演的《借东风》、马连良、张君秋主演的《梅龙镇》、《渔夫恨》（即《打鱼杀家》）和张君秋、俞振飞主演的《玉堂春》等。

民国三十八年十月，马连良、言少朋、储金鹏等人到昆，为昆明市政府募捐医务费用义演。主要剧目有《四进士》、《借东风》、《马义救主》、《十道本》等。云南省政府主席卢汉赠送马连良锦彩一幅，上书“义声高振”，以示嘉奖和勉励；滇剧演员栗成之与马连良进行艺术交流，互赠锦旗和剧本。

昆明解放前夕，在宜良政治避难的金素秋又抱病改编出京剧《白毛女》。

三

1949年12月9日，昆明和平解放。1950年1月中旬，各戏院开始正常营业演出。3月15日金素秋等人在西南大戏院演出了现代京剧《白毛女》，舞台气氛十分热烈，观众面甚广。

不久，艺联新平剧实验社的金素秋等人和相继南下的部队京剧团的高一帆等人组成云南军区政治部京剧团（后改名为昆明军区国防京剧团，1957年底，全团转业到地方成立云南省京剧团）。省、市人民政府相继加强了对春明大戏院、云南大戏院的管理，分期分批组织京剧艺人参加各类讲习班、训练班，提高他

们的政治思想素质和业务水平。春明大戏院更名为“劳动人民京剧团”，云南大戏院于1958年5月也更名为“昆明京剧团”。昆明地区的三个京剧演出单位在《国务院关于戏曲改革工作的指示》指引下，在朱德、周恩来、陈毅、陈赓等领导同志关怀下，逐步完善了剧团领导的管理机构，充实了艺术力量，使艺术生产逐步趋向正规化，在云南省的剧团中较早完善了导演体制。舞台表演及剧目的内容进而得到净化，剧目题材、样式更加广泛，思想性、针对性更加强烈、具体。50年代初就编演了现代京剧《贞节坊》、《贫女泪》、《仇深似海》等剧目。在1958年9月云南省文化局主办的戏曲表现现代剧目联合公演中，他们又演出了《红军的女儿》、《关不住的姑娘》、《邮运在雪山》、《白毛女》、《香炉》等剧目。其表演形式上已开始逐步摆脱“旧瓶装新酒”的束缚，还就京剧如何表现少数民族题材作了有益的实践。京剧《阿黑与阿诗玛》的诞生，开云南戏剧界创作、演出少数民族题材剧目的先例，取得宝贵的经验；这出戏1956年还被选调进京，从剧本、导、表演到音乐、舞美都获得了好评。

昆明地区以刘奎官、关肃霜为代表的京剧演员，多次出省、进京、出国演出，进行艺术交流。昆明地区的京剧在全国影响日盛，特别是关肃霜参加第六届世界青年联欢节荣获金质奖章，使昆明的京剧进而享誉国外。

云南省京剧团（即原国防京剧团）重视创作、改编对现实有积极意义的剧目，艺术上致力于走新路。他们排演的《刘胡兰》、《文成公主》、《智擒惯匪座山雕》、《孔雀胆》等剧目，注意开拓主题，塑造典型人物，把斯氏表演体系和中国戏曲特质相结合，在当时有一定影响，所以群众中有“新戏看省京，老戏看云南、劳动”的说法。

五六十年代，程砚秋、唐韵笙、李少春、袁世海、尚小云等人先后来昆演出，促进了京剧艺术的交流与提高。他们还对云南

地方戏曲给予关注，程砚秋就在文庙内观看过滇剧、花灯的表演，并和演员座谈唱腔、表演，还对花灯团的发展提出过建设性的意见。

周扬、夏衍、田汉等对昆明地区的京剧事业热情扶持，从剧目生产到人才培养都帮助创造了有利条件。

昆明地区的三个京剧团，从 1956 年起，相继办起了以团代班的学员队，培养出一批行当齐全的演员和文武场音乐伴奏人员。

1960 年，昆明地区的三个京剧团合并，建立“云南京剧院”，使之成为阵容齐整、流派纷呈、编导力量雄厚的省级演出团体，以后在省外多次演出时，被观众誉为“全国五大京剧团”之一。中国戏剧家协会主席田汉委托中国戏剧出版社组织刘奎官舞台艺术的整理工作；省戏工室相继出版了一批改编、整理的京剧传统剧本；云南人民出版社出版了《刘奎官京剧脸谱集》。

1961 年，为贯彻“调整、巩固、充实、提高”的方针，省京剧院由原来的三个团调整为两个团。云南京剧二团划归昆明市领导，对外仍称原名；云南京剧一团仍归省领导。云南京剧二团先后创作、改编演出了《赤道战鼓》、《椰林怒火》、《祝你健康》、《春城凯歌》等现代剧目和一大批新编历史故事剧，并坚持经常到部队、工厂、矿山演出，拥有相当数量的基层观众。旦行演员王月娟和石玉堂、杨宝根、邢奎影等青年武戏演员共同研究、实践，首创大靠踢出手的特技，为观众所称道。该团“文化大革命”前，一直是昆明市演出场次较多的文艺团体。

昆明地区的京剧演出单位 60 年代已基本建立了一套行之有效的艺术管理办法。由具有一定专业知识的各类设计人员组成一套具有权威性的艺术创作班子，进一步加强了戏曲导演的作用。现实主义的演剧体系代表着这一时期的主流。

全国京剧现代戏观摩演出于 1964 年 5 月在北京举行，云南

京剧院参加了这次演出。继《阿黑与阿诗玛》、《多沙阿波》之后，他们又创作演出反映景颇人民斗争生活的现代京剧《黛诺》参加了这次盛会，该剧在“百花齐放，推陈出新”的道路上迈出了可喜的一步。

“文化大革命”初期，昆明地区的京剧团停止演出，集中搞“斗、批、改”，后又建立“样板戏学习班”，一些导演、演员、琴师被隔离，个别的被迫害致死。1972年云南省革命现代京剧学习班撤销，重新组建了云南省京剧团、昆明市京剧团。艺术创作处于停滞阶段。1976年10月以后，省市京剧院团逐渐恢复了正常秩序，陆续演出了一批优秀传统剧目。

省京剧院恢复建制后创作演出的佤族题材的现代京剧《佤山雾》，参加了在北京举办的庆祝建国三十五周年献礼演出，获演出一等奖、创作二等奖；张宝彝改编的传统京剧《铁弓缘》由北影厂搬上银幕，获第三届电影“百花奖”最佳戏曲片奖。他们还和昆明电影制片厂合作拍摄了《裘世戎舞台艺术纪实》。部分演员还出访了法国、意大利、瑞士等五国。

昆明市京剧团整理改编了《狸猫换太子》、《三姐下凡》、《武松与潘金莲》、《女巡按巧断姻缘》等剧目。《三姐下凡》曾由云南电视台录像播映，《狸猫换太子》引起文化、新闻界的争鸣。该团的青年演员在1978年和1980年两次调演中获奖。

昆明地区的业余京剧活动源远流长，群众基础厚实。30年代有“雅集社”，40年代票房林立，有“云社”、“华社”、“德社”、“昆社”等八大票社。票界出现过诸如龙纯曾、戎伯铭、朱啸秋等一些较有影响的人物。新中国成立后，各企事业单位业余京剧演出队竞相演出等现象更为普遍、广泛。“文革”后，昆明市工人文化宫、五华区、盘龙区、铁路局、工学院、云南大学、医学院等单位 and 地区的业余京剧演出队从过去的单纯娱乐转而向学习、研究京剧流派艺术的方向发展；和专业京剧表演艺术团体

的联系更为密切，经常同台演出，相互交流技艺，扩大了京剧在昆明的影响，为京剧艺术培养了新的观众群。

昆明地区的京剧艺术后继有人，云南省文艺学校京剧科历届毕业生不断向剧团输送，他们正成为京剧艺术事业的中坚力量。

（张晓秋）

评剧在昆明 评剧进入昆明之前，京剧、梆子等北方剧种在民国初年已被昆明人民所接受。抗战以后，北方籍的群众在昆明逐渐增多，特别是建国以后，人们对各种戏曲艺术的需求越来越广泛，这就为评剧的传入建立了群众基础。

1956年6月23日贵阳市评剧团来昆公演，昆明观众第一次看到评剧。他们演出的剧目有现代戏《小女婿》、《荣军锄奸记》、《女教师》，古装戏《绣鞋记》、《荔枝换绛桃》等。两个月内就演出了九十多场，观众达九万九千多人次。现代戏《柳树井》和古装戏《红楼二尤》均被云南人民广播电台录音播出，反映强烈。不少专区剧团先后向贵阳市评剧团学习了《红楼二尤》、《李翠莲》等剧目。云南省文化局、昆明市戏曲改进协会多次组织昆明地区的戏曲团体和贵阳市评剧团进行艺术交流。该团还向省花灯团学习了花灯剧《三访亲》。《云南日报》也在7月27日、8月21日两次报道了该团演出活动的情况。“观众们反映：评剧通俗易懂，演员们演技也很高”。贵阳市评剧团结束了在昆明的演出后，还分成两个演出队到曲靖、个旧、宜良等地巡回演出，影响面遍及全省。

两年之后，1958年10月，贵阳市评剧团再度来昆，演出了《苦菜花》、《朝阳沟》、《恩与仇》、《杨八姐游春》等剧目，为时一个月，上座率较高。昆明观众特别喜爱评剧现代戏，他们认为评剧出现代剧目真实、自然，舞台形式较易接受，音乐唱腔悦

耳动听，念白浅显易懂，为新老观众所称道。

此后，昆明市人民政府根据人民群众的要求，责成昆明市文化局在昆明市艺术学校内建立评剧班。1958年底，评剧班正式成立，学习半年后就向昆明观众汇报演出了《女起解》等传统剧目。昆明市文化局在北京市文化局等单位的支持和帮助下，邀来了金桂茹、白雪云等19名演员和音乐人员，加上评剧班的六十名学员，于1959年2月3日，正式成立昆明市评剧团。省市领导和各剧团代表参加了成立会，会后演出了《绣鞋记》。《小戏报》为此作了报道。

建团后，除培训学员外，昆明市评剧团还经常坚持日常演出，并新排了现代戏《刘巧儿》，创作、改编了现代戏《金沙江畔》、《平如生》等剧目，充分发挥了评剧善于表现现代题材的优势。同年还排演《昭君和番》参加全省国庆展览演出。

为了进一步发展评剧艺术，文化部和戏曲学校应中共云南省委第一书记阎红彦的要求，将评剧班12名毕业生分配至昆明市评剧团。1960年8月，这批毕业生在星火剧院向昆明文艺界及广大观众汇报演出了《断桥》、《闯宫》、《小借当》、《武昭关》等剧目，反映较为强烈，剧场效果甚佳。后又陆续从北京、贵阳调来6名参加工作多年的中国戏校评剧班毕业生，加强了剧团的演出阵容。这两批演员行当齐全，水平相当，年纪轻，素质好，对昆明评剧事业的发展起到了积极的作用。

省市领导和文化主管部门对这支年轻的戏曲队伍给予极大的关注，健全了领导班子，拨专款购买服装，并将劳动剧场交昆明市评剧团使用。

到1966年“文化大革命”之前，昆明市评剧团艺术上发展很快，剧目以现代戏为主。五年中先后创作、排演了《年青的一代》、《王杰》、《焦裕禄》、《山村花正红》、《同志，你走错了路》和《半把剪刀》、《双玉蝉》等几十出现代戏及古装戏。观众群发

生了质的变化。一些中小学教师、大中学生都成为评剧艺术的基本观众。特别是《年青的一代》公演之后，大专院校主动包场，积极参加座谈讨论，对这出戏的思想性、艺术性给予了较高的评价。

中国评剧院于1960年、1964年曾两度来昆演出，带来了《杨乃武与小白菜》、《无双传》、《苦菜花》、《会计姑娘》、《三代人》等剧目，主要演员有新凤霞、李忆兰、张德福、王凤文等。他们和昆明市评剧团演员广泛地进行了艺术交流，并对昆明市评剧团的学员进行了辅导，李梓森老师向学员传授了扇子功等技巧。市评剧团的学员汇报演出了《杀庙》、《花亭会》等剧目。中国评剧院的主要业务骨干还和昆明地区戏曲工作者就现代戏曲的表演手段等进行了探讨。一时间，省、市剧团的青年演员和云南省戏曲学校的学生竞相学唱评剧唱腔选段。昆明市花灯剧团向他们学习了现代剧《三代人》，并进行了艺术交流和联欢，后又把评剧〔飞板〕的演唱板式运用到现代戏的音乐设计中去；云南省戏曲学校花灯科把评剧《会计姑娘》移植成教学剧目，促进了昆明地区戏曲团体对现代戏艺术形式的探讨和实践。

正当昆明市评剧团上演自己改编的现代剧《初升的太阳》之时，“文化大革命”开始，剧团被迫停演。

1969年，昆明市评剧团参加了省市文艺团体毛泽东思想学习班，全体人员集中于云南民族学院，后又迁至安宁县禄裱公社搞“斗、批、改”，评剧艺术倍受摧残。

昆明市革委会成立后，逐渐恢复了市评剧团的演出活动，并派人到河北唐山市及在昆明本地招收学员五十多人，单独成立了学员班。

市评剧团恢复演出后，移植演出了现代戏《智取威虎山》，开始使用混合乐队。1973年，根据歌剧本移植排演的《海岛女民兵》虽然在舞台表现形式上受到当时“三突出”思想的干扰，

但由于评剧团长期积累了演出现代戏的经验，舞台上展现出真实、自然、质朴的演出风格。

1978年起，市评剧团陆续恢复演出了《家》、《祥林嫂》、《半把剪刀》等剧目，积极着手创作、改编了《泪血樱花》、《民警家的贼》、《清宫外史》等，保持发扬了评剧善于演现代戏的特点和优势，立足于表现当代生活，舞台艺术有所创新。因而，江西南昌、湖南、广西等地的部分剧团来昆学习《泪血樱花》等剧目。四川省渡口市邀请昆明市评剧团到该市演出。渡口市北方籍观众盛赞昆明市评剧团为“春城一枝北国兰”，《渡口日报》为此还发表了剧评文章。

昆明市评剧团培养的云南籍学员开始崭露头角，有的在大戏里担任主要角色，有的成为鼓师、琴师，并在1980年昆明市青年演员会演中，以传统戏《茶瓶计》、《包公赔情》、《刘伶醉酒》分别获一、二、三等奖。

昆明观众喜爱评剧。昆明市评剧团又是云南省惟一的评剧演出团体，自成立二十余年来，现代戏在演出中始终占有重要的位置。观众认为评剧“反映生活及时，剧中的人物仿佛就在我们身边”。这是评剧在昆明扎根的重要因素。

（张晓秋）

昆明曲剧 昆明曲剧是由昆明扬琴演变、发展而形成的昆明地方剧种。

昆明扬琴是昆明地区一种曲艺形式的民间说唱艺术。长期以来，从事扬琴说唱的瞽目艺人自唱自奏，走街串巷卖艺谋生。他们说唱故事的音乐，源自明清小曲，继而吸收四川扬琴、贵州文琴的某些曲牌，加上自己采撷的本地民歌、小曲，至解放前，已有系统、深厚的积累。这些曲调优美、曲目丰富的音乐，善于描

述戏剧情节，且长于叙事抒情，为扬琴的戏曲化奠定了基础。

建国初期，一些青年男女加入了扬琴艺人行列，使说唱与伴奏分家，由原来自唱自奏分化为演唱、伴奏的两种形式，促进了扬琴艺术进一步发展。1953年2月，云南省文化局划定大众游艺场供民间艺人演出。扬琴艺人开始登台表演，与滇剧、花灯艺人切磋技艺，使扬琴艺术与戏曲艺术相互交流，进一步缩短了扬琴戏曲化的进程。这一阶段，扬琴艺人演唱的《歌颂十二劳模》、《合作生产实在好》、《卖余粮》、《宣传婚姻法》、《算细账》等新曲目，已开始从叙述体向角色化的代言体过渡；后来，他们与花灯艺人合作，各唱各的曲调，同台演出《两母女》、《两姐妹》、《夫妻之间》等小戏和《苦尽甜来》、《海上渔歌》等初具规模的大戏，说唱故事的表演形式已有分角色的表演形式代替了。至此，扬琴戏曲化已初露端倪。

1956年春，扬琴艺人移植演出的曲艺剧《韩梅梅》，是他们全部使用扬琴音乐演唱的第一个大戏。演员的唱腔继承了扬琴说唱性强的传统，表演朴实，接近生活；舞台上设置了简单的布景和道具；乐队除沿用扬琴、二胡外加上三弦、月琴、竹笛，并启用板胡为主弦，增设板鼓、小钹、小锣等打击乐器。这个戏虽然还很粗糙，却已具戏剧雏形。此后移植演出的《柳树井》、《丹河曲》、《罗汉钱》等剧的艺术形式又逐步得到改进，艺术质量有所提高，观众日渐增多。

同年9月，由李凤章、王琼根据鲁迅原著《祝福》改编的《祥林嫂》，显示了昆明曲剧（当时尚称曲艺剧）的艺术特色（扬琴音乐发展为成套声腔而不失说唱性强的特点，对白、唱词浓郁的乡土气息，演员对角色形象纯朴真切的刻划，舞台美术所反映的时代特征等），因此，连续演出四个多月。著名电影导演凌子风看了戏后给予了充分肯定，并在编导方面作了指点。昆明曲剧臻于定型，以其蓬勃生机崛起在春城戏剧舞台上，受到社会各界

关注和上级文化主管部门的重视。

1957年6月，昆明人民曲剧团正式成立，上级将大众游艺场更名祥云剧场给剧团使用，从此，曲剧演出日趋繁荣，除了演出能发挥剧种优势的现代戏外，还开始了演古装戏的尝试。清装戏《杨乃武与小白菜》的移植演出成功，证明了曲剧也是能够适应演古装戏的。

1959年4月，昆明人民曲剧团的创作剧目《红石岩》以其独有的艺术特色和所反映的民族风情参加了省艺术节汇演。1960年该团移植的《斗诗亭》参加省青年汇演，亦获好评。

受昆明人民曲剧团艺术活动的影响，五华区曲艺联合会于1960年成立，在大观剧场演出，曾演出过移植的《杜鹃骂皇帝》、《恩与仇》、《春草闯堂》、《新抢伞》、《年青的一代》等剧目。在此前后，业余曲剧活动在工厂、农村、商业单位（如昆明机床厂、下马村、昆明百货大楼）有了开展，他们学演曲剧或在新创作的节目中使用曲剧的音乐声腔。

1961年，昆明人民曲剧团改编演出的《啼笑因缘》以艺术上的进一步提高而连演一百多场；此后，《半把剪刀》、《高机与吴三春》、《枯木逢春》、《家》等剧，也都连演几十场。

昆明曲剧的成长受到上级文化部门的关怀，1961年7月，省文化局、省剧协、省音协举办曲剧展览演出，并组织“昆明曲剧音乐座谈会”，促进了曲剧艺术的提高。

这以后，昆明人民曲剧团相继上演了《义和神团》、《骆驼祥子》、《腊梅》、《杨立贝》、《夺印》等一批新戏。其中，石玉据话剧剧本改编的《祝你健康》连演五十多场，在社会上有一定影响，云南人民出版社还出版了这个戏的曲剧演出本。

昆明人民曲剧团还常到郊区演出，使曲剧流传到农村，成为农民喜闻乐见的剧种之一；1959年和1961年，剧团又先后到个旧工矿区及德宏州演出，扩大了曲剧的流传面。

1965年10月后，演出昆明曲剧的两个专业剧团先后被撤销，但曲剧活动并未中止。后来十年间，在省、市举行的几次文艺汇演中，都有业余文艺工作者演出的昆明曲剧剧目，如《龙江颂》、《红灯记》、《金桥文化室》、《夺印》等。五华区、盘龙区的职工业余文艺宣传队及下马村的农民戏班，排演曲剧的文艺活动都很活跃。

1978年10月，上级批准昆明人民曲剧团重新恢复，拨盘龙影剧场给剧团使用。从1979年5月至1982年年底，曲剧团演出了《啼笑因缘》、《一双绣花鞋》、《夜半歌声》、《一个被歧视的姑娘》、《少奶奶的扇子》、《秋海棠》、《茶花姐妹》等一批现代戏；适应观众不同层次的需求，也上演了《珍珠塔》、《墙头记》、《萝卜园》、《莫愁女》等古装戏。这段时期中，五华区文化馆业余排练的曲剧《龙门的传说》、《姊妹易嫁》等剧也搬上了舞台，云南人民广播电台还录制播放了《龙门的传说》唱腔选段。

昆明曲剧经过二十多年的艺术实践，积累剧目达一百个以上，其中现代戏占绝大多数。

昆明曲剧老艺人文守仁、张义清、聂光荣、高树西、李正兴、彭幼山（以上昆明人民曲剧团），李纯武、徐沛然（以上原五华区曲艺联）等人对曲剧音乐的形成和发展有一定贡献。1958年，新文艺工作者许丛新、栗臻调到昆明人民曲剧团后，与老艺人密切合作，在音乐上不断革新：由最初的以词就腔发展到以词创腔，根据不同剧目的内容和风格要求设计音乐唱腔；综合运用传统的大调声腔、小调曲牌和创作新的旋律，并加以必要的板式变化；用主题音乐贯串全剧；完善文武乐场，以部分西洋乐器充实乐队，主弦乐器经反复实验后选定高胡等等。经过多年的努力探索，使曲剧音乐既不断向戏曲化迈进而又独具风格。

昆明曲剧的表演形式尚未定型。现代戏的表演学习话剧和歌剧之长，侧重在生活真实的基础上加工提炼，刻划人物性格，突

出角色个性；古装戏的表演借鉴兄弟剧种的传统程式，行当不严格划分，大体分为生、旦、丑。也有综合话剧表演手法和戏曲传统表演程式的路子。

昆明曲剧的舞台美术还处于探索阶段。现代戏用布景、天幕、道具配合灯光变幻再现典型环境；古装戏以戏曲传统虚拟方式表现特定的时空，人物造型和服饰接近越剧、沪剧，但比较灵活，以符合剧目内容要求为准。

(王道 王业伟)

昆明花灯

昆明花灯（包括呈贡花灯）是云南花灯中的一个主要支系，是昆明地区汉民族为主的民间歌舞小戏。

昆明花灯的孕育和形成期较早，但尚无确凿可证的资料。过去巧家花灯“盘灯词”中有“灯从唐朝起，戏从唐王记”的说法，就是说自唐以来就有元宵观灯的习俗和梨园之兴起了。1253年，元世祖忽必烈征服大理国，1274年将云南的统治中心由大理东迁中庆府（即昆明），设云南中书省。从此，昆明就成为了云南省历代统治的政治、经济、文化中心，若干文化交流都以其为始端，唐宋以来中原内地的若干民俗、民风也传至昆明。作为“会火”（“社火”）的观灯风尚也就沿袭流传下来。如昆明花灯中就保留有汉、唐两代玩灯和宋代“跳鲍老”的民间艺术（耍棍、玩叉）和《大头宝宝戏柳翠》、《三戏白牡丹》等节目。又如正月十五元宵节，昆明大街小巷都要挂出各色彩灯，耍狮、耍龙、踩高跷等遍及城乡，花灯就是其中的主要内容之一。

昆明花灯的形与云南民间歌舞有着十分密切的关系。昆明

地区是以滇池为中心的滇文化发源地。昆明晋宁石寨山和云南各地的出土文物中，就有远至二千多年前的乐器——铜鼓、铜编钟和铜葫芦笙等，尤其铜鼓上还保留有歌舞百戏奏乐等人物造型。据沈从文先生《中国古代服饰研究》考证，从这些珍贵文物中可以清楚地看到富有地方特色的《滇族羽舞》和《滇族执干戚舞》。沧源壁画中也有“弄丸”、“顶竿”等“百戏”图形。巍山县文龙亭至今还保留着彝族踏歌的壁画。说明云南（包括昆明）在古代就有被周贻白先生称为戏剧艺术的摇篮的“百戏”中的各种艺术形式了。云南自古以来就是歌舞之乡。昆明东郊彝族的“子君”花灯和彝族撒梅人的扁鼓舞就吸收了昆明花灯舞蹈动作。现代花灯歌舞中的“崑步”、“十字花”等舞蹈动作，均系从秧歌、连厢、踏歌等采撷变化而来。

昆明花灯的形成与人民的劳动生产、生活习俗有重要的关系。早期人们从事田间劳动及滇池周围的渔业生产、欢庆丰年、祈神求雨、迎土主等活动，相应产生了秧佬鼓、秧歌、渔歌、渔灯、高跷等“社火”民间艺术形式，对昆明花灯的形成和发展起到了很大的作用。

云南地方史册中，有不少描写灯节盛况的诗文。如：邓美在《榆城元夕曲》中写道：“今闻上元曲，犹有大唐风。”说明云南歌舞与大唐内地歌舞就有着某些相似的特色。明朝人杨升庵在《晋宁观社将归留别诸君子》诗中，以“锦伞夫人双轂转，金门太子四门游，九枝灯下开华宴，百戏棚中夺彩筹”等句描写了晋宁社火情景。杨升庵又在《观秋千》一诗中，用“滇歌夔曲齐声和，社鼓渔灯夜未央”的诗句描写了滇池畔渔人们通宵达旦欢歌乐舞的场景。明代景泰年间，沐英之孙沐璘作《滇南记事》中，曾有“漫说滇南俗，人民半杂夷；管弦春社早，灯火夜街迟”的诗句，描述了当时昆明的歌舞社火盛况。

由此可见，昆明早期的歌舞、社火、民俗、“百戏”等民间

艺术活动，有着悠久的历史，在文化发展的历史长河中，闪烁出耀眼的光芒。这些丰腴的文化艺术土壤，孕育了来自民间、乡土气息浓郁的昆明花灯。

二

昆明花灯形成一个综合性的剧种，民间有两说。一是认为：“太平花灯三百年，代代相传，子孙连绵”；还有认为：“八百年的灯，三百年的戏”。呈贡有位毕姓老艺人，三代玩灯，他本身属于第三代，去世时七十多岁，祖父是花灯“出世”时就玩灯的第一代，算来该是二百多年了。

元末明初，汉族大量入滇戍边屯田。《明史·沐英传》载：“洪武十四年秋（1381），太祖（朱元璋）命傅友德为帅，蓝玉、沐英为副，率兵三十万征云南”。以后明军留滇屯垦，大批移民多次入滇。昆明至今不少地名仍保留着屯边的痕迹，如王家营、吴家营、金刀营等皆是。内地移民的大批到来，“五方杂处，土客杂居”，将其本籍的包括戏剧艺术在内的文化艺术带入云南，带到昆明来。明朝永乐年间（1403~1424）昆山腔、弋阳腔等声腔进入云南。永乐七年（1409）洞经音乐传入昆明。这些戏曲声腔和音乐的传入，对昆明花灯的形成和发展，起到了巨大的推动作用。

明朝景泰年间，《晋宁州志》载：晋宁唐尧官游海宝山，宴客时，“酒数十巡，二子青衣侑之，一为楚人，歌南调；一为滇人，歌北调”。杨升庵谪滇时，陕人李菊亭携滇籍歌妓访之，曾唱秦声。杨升庵填〔金衣公主〕词记之，称其演唱系“滇音按歌秦声半讹”。明朝黔国公沐昌祚家养有善于弹唱的艺人杨天顺。明朝崇祯十一年至十三年时，大旅行家徐霞客游滇时，昆明就出现了“善歌、知音律，家有歌僮声伎”的“风流公子”金公趾和晋宁歌僮王可程这样的演剧优伶。

明末清初，顺治六年（1649），李定国率大西军进入昆明，据《滇南志略》载：“是年元宵，大放花灯，四门唱戏，大酺三日，金吾不禁，百姓男妇入城观玩者如赴市，迨有熙皞风焉”。明永历帝入滇时曾携有戏班。之后，清康熙初年（1662~1672），吴三桂曾“使赵璧采买吴伶之年十五者共四十人为一队”，购置戏装、行头三十箱，“费数十万金，送入安阜园。”“色艺绝佳的女优”陈圆圆随吴三桂入滇后，吴“筑野园滇城北”“以集倡优”。“旋受王封，建苏台、营郡坞于滇南，而时命圆圆歌，圆圆每歌《大风》之章以媚之……吴益爱之。”清人陈鼎在其《滇黔游记》里记载了昆明的唱灯活动。“滇中民族杂艺，惟逼近昆明之数十州县，则汉族多而彝（即少数民族之意）族少。……每庙春节，必多就村场聚集多人，相对而歌，相对而舞。歌时间为弦索、笙笛，声尤靡靡可听；舞则导以鼓，‘朴通通通’，饶有兴味。如歌舞以夜，则耀以灯炬名曰‘唱灯’。”清代云贵总督伯麟在《上元灯火》中写道：“蛮瘴千山月，昆华万户灯……花市人如海，歌楼酒似澠……佛火明幢盖，神灯杂管弦。”以上记载和清康熙四十年（1701）昆明东门外建乐王庙，清乾隆五十四年（1789）昆明太平街水塘子建老郎宫等，说明了自明代以来，昆明戏剧活动（当然也包括昆明花灯在内）日趋兴盛，不断繁荣。

从戏剧创作和剧目方面来看，明朝景泰五年（1454）昆明杨林人兰茂作有二十场传奇剧本《性天风月通玄记》和音律专著《韵略易通》，明时杨升庵曾写有《宴请都洞天玄记》，清朝顺治十四年（1657）何尉文写过五个剧本。这是现在知道的云南最早的戏剧创作活动，这些创作活动，对昆明花灯的诞生、形成起到了助产士的作用。昆明花灯的传统剧目，有一些出于元杂剧。如《朱买臣休妻》，即元曲中的《朱太守风雪樵记》。《大补缸》，即元曲中的《王月英月夜留鞋记》。《大头宝宝戏柳翠》，即元曲中的《月明和尚度柳翠》。当然不一定是直接从元曲吸收过来成为

花灯的，很可能是从明清改编过的同类剧目吸收而成为昆明花灯的。昆明花灯中的很大一部分传统剧目（约十多出）与清朝乾隆年间朱佐朝记载清初兴起于民间“花部戏”的《缀白裘》中所载剧目相同。如《打鱼》、《乡城亲家》、《打花鼓》、《瞎子观灯》、《长亭饯别》、《放羊》、《小放牛》、《绣荷包》等。这部分剧目，文词典雅、古朴，文学性较强，如《打鱼》中邬飞霞唱〔打枣竿〕：“一江风吹不散孤舟小憩，轻摇橹慢加舟，月影移船出在东山两岸，晓烟日出上仰浪，是名白雾横江，明月芦花水清浅”和“小桥流水夕阳道”之类的语言，不可能是民间通俗的词汇，明显的看出是出自文人的手笔。当然，通过与昆明本地的语言、习俗融会后，不少原来的东西就“地方化”为昆明本地的乡土风味产物了。最为明显的就像《乡城亲家》，出自《缀白裘》中的《探亲相骂》。北京俗曲演此戏全唱〔银绞丝〕，而昆明花灯演此戏则全唱〔金纽丝〕。

“地方化”后的《乡城亲家》让乡婆骑上毛驴进城探望嫁出家门的女儿。一路观望的风光尽是昆明近郊景物及进昆明大东门转正义路、大南门外三市街等地的风土人情。由于“地方化”，接近人们的生活，使观众有亲切感，因此备受观众的欢迎。所以民间对花灯有三句话：“乡里生，乡里长，乡里人把它养。”这说明花灯是在昆明农村里生长，为广大农民及小手工业者所创始、抚育出来的。再如昆明花灯《大放羊》里的一段唱词：“香炉供在佛桌上，尿壶放在床脚底，一般都是泥做的，怎么高的高来低的低？”这是人民群众对当时社会不平的怀疑和绝叫。（见施章《农民杂剧十五种·序言》）代表了他们对生活的理想和愿望。所以，从人民性这点来看，昆明花灯之受到人们的喜爱，是不无道理的。

昆明花灯音乐的传统曲调，主要来自明清小曲，如〔打枣竿〕、〔挂枝儿〕、〔金纽丝〕、〔倒扳桨〕、〔寄生草〕、〔哭皇天〕

等。其次来源于外地民歌，如〔虞美情〕、〔叠断桥〕等。有的源于善本书，如〔书腔〕、〔点点书〕。有的系当地民族民歌，如〔猜调〕、〔金鸡调〕、〔八街调〕等。以演唱明清小曲为主，这是昆明花灯音乐的主要特色，明清小曲结构较完整，字少腔多，旋律优美、古雅，唱词系长短句。〔挂枝儿〕二十小节只唱了十个字，〔打枣竿〕有“九板十三腔”之称，过去艺人们说，学会它，再学其他花灯调就容易了。呈贡灯的二十出传统剧目中，用〔打枣竿〕的有九出，用〔金纽丝〕的有七出，用〔倒扳桨〕的有六出，可见这些曲调在昆明花灯中用得是很多的，占有很重要的地位。

昆明花灯音乐中的这些明清小曲，历代文人都有诗文记之。明朝卓柯月说：“我明诗让唐，词让宋，曲让元，庶几〔吴歌〕、〔挂枝儿〕、〔罗江怨〕、〔打枣竿〕、〔银纽丝〕之类，为我明一绝耳。”明朝沈德符在《顾曲杂言》中载：“比年以来，又有〔打枣竿〕、〔挂枝儿〕二曲，其腔调约略相似，则不问南北，不问男女，不问老幼良贱，人人习之，亦人人喜听之，以至刊布成帙，举世传诵，沁人心腑。”明朝平显《寄滇中友人》写道：“梦入滇池卷白波，密檀花发暖风多，画船总载江南客，齐唱吴腔子夜歌。”明朝李桢（昆明人）在《杨林之夕》中写道：“边城无处看灯来，月皎天空绝点埃，忆在江南逢此文，讴歌处处沸楼台。”这里的吴腔子夜歌当指花灯曲调中的明清小曲，看灯亦是看花灯之说。清朝康熙年间徐炯的《使滇日记》中就这样记载了在今宜良汤池饮酒聚唱〔打枣竿〕的情景：“康熙二十六年十月初五日……汤池……晚复与姚李诸君畅饮武郡丞饷羊酒，州守送酒肴，李秉公令从者唱〔打枣竿〕，哀婉凄苦，不忍终听。”清人师范在明冯梦龙搜集的《山歌》集中注解道：“左山歌九章，皆田间所唱，不知始自何人，其音调较子夜为古，余如〔石榴花〕、〔倒扳桨〕、〔打枣竿〕，亦多可诵者。”清乾隆年间檀萃在诗中写道：

“吹彻芦笙跌脚欢，牡丹秋千转数盘，春风闹得蛮儿女，更唱清声打枣竿。”清代嘉庆——道光年间朱绂《昆明岁时竹枝词》：“金殿归来日未阑，鹦鹉山下且盘桓，一丝一竹碟浇酒，好唱新时打枣竿。”从中即可看出，当时明代小曲已流行昆明了。

这些明清剧目和明清小曲衍变成昆明花灯的过程，当然主要是与昆明当地的民风民俗、民间歌舞和语言声调等融会演变有关，吸收了昆明原有的秧佬鼓、百戏、社火活动等的艺术形式，不断丰富和发展；其次，明清历代统治者为了巩固其在云南的统治，在文化上向昆明地区人民推行“同化”、“改土归流”的政策，也有着重要的关系。明朝郑颢在《五华书院记》中就说：“绥靖边陲，化椎髻而为衣冠，抚蛮獠而遵声教。”由于明、清两代政治经济的发展，加之统治阶级的提倡，使昆明花灯从原始的艺术形式，吸收了外来的明清剧目和明清小曲及其他艺术，不断变化发展，而逐渐形成了集歌、舞、戏于一身的民间小戏。

另外，昆明花灯的形成有着自己独特的地方，即是外来影响主要是以戏带曲传入的。如传入《打鱼》这出戏，就带入了〔打枣竿〕、〔挂枝儿〕等曲调，有其相对的完整性。

昆明花灯的传统剧目，一般可分为以下三类：

1. 小歌舞。以抒情为主，无故事情节的说唱歌舞兼之者：《板凳龙》、《霸王鞭》、《夫妻花鼓》、《姐妹花鼓》、《秧佬鼓》、《四季崑莲》、《莲花落》、《元宵花鼓》、《祝英台》等。

2. 小演唱。抒情兼叙事，有人物，有简单的情节或矛盾的戏而又并不完整者：《姑娘算命》、《绣荷包》、《瞎子观灯》、《货郎卖线》等。

3. 小戏。有人物、有情节和故事者：《乡城亲家》、《朱买臣休妻》、《打花鼓》、《贾老休妻》、《开财门》、《包二接姐姐》、《打鱼》、《长亭饯别》、《劝赌》、《红娘推车》、《赵匡胤打枣》、《三访亲》、《三怕婆》、《七星桥》、《玉约瓶》、《王大娘补缸》、《王老爹

劝闹》、《顶油灯》、《闵子单衣》、《安安送米》、《李狗骗酒》、《九流闹馆》等。

昆明花灯音乐是曲调联缀体，属弦索系统。个别戏除外，如《越匡胤打枣》系〔吹腔〕。声腔以昆明方言为基础音进行演唱；生行唱大嗓，旦行唱小嗓，民歌体结构为主，有五字、七字、十字及长短句结构，音乐结构上有说唱性的一句结构和二句、四句及多乐句结构。辙口为十三道（但寒山、江阳不分）。在曲调演唱中，有男不唱〔打枣竿〕，女不唱〔挂枝儿〕之说。昆明花灯音乐最大的特点是有“正宫调”和“背宫调”：昆明以唱“5~2”定弦的“正宫调”为主，兼有“背宫调”；呈贡以唱“6~3”定弦的“背宫调”为主，兼有“正宫调”。加之两地尚有一定的不同方言、语音调式，因此，同一曲调，两地演唱和演奏风格迥异，各具韵味。伴奏音乐无固定的曲牌，仅有〔将军令〕、〔走板〕、〔滚灯〕等几段。锣鼓经没有，只有秧佬鼓的鼓点。伴奏乐器以小滇胡、二胡、月琴、三弦四大件为主，小滇胡为领弦主奏乐器，间以唢呐、竹笛等吹管乐器。打击乐使用的有秧佬鼓、锣、钹、小鼓、提手、木鱼等。

在表演方面，因为昆明花灯生长于民间，长期在广场演出，称为“团场”、“团灯”和“簸箕灯”，因此有以下几个特点：

1. 载歌载舞。以手绢、扇子为主要道具。舞的具体动作就是“崴”。“崴”是花灯舞蹈的基本步法。

2. 有一定的角色行当：小旦、小生、小丑合称“三小”，其中尤以生、旦为主。老生、老旦（包括摇旦）及娃娃生为辅。旦角重“崴”、“颠”（如颠毛驴）、“甩”（甩提帕、甩手）、“拐”、“扭”；生角重“矮”、“转”、“耍”。这里必须指出的是：作为昆明花灯，从孕育到形成，虽然经历了几百年，剧目、曲调都十分古朴、曲雅，然而在衍变成“地方化”之后，由于种种原因，多年在春节、庙会、打谷场上演唱，形成了一定的程式，有着明显

的地方特色，受到人民的喜爱。但总起来看，艺术表演颇于粗糙，师承都是由灯师傅口传心授。虽有一定的舞步、唱法规范，但尚无完整固定的程式；虽有一定的角色行当，但尚无精确严细的分工。同一出戏，不同地点有不同的演法；同一首曲调，不同艺人有不同的唱法，无一定的“统一规格”。

三

明清年间，随着政治局势稳定，经济的发展，昆明花灯得以兴旺发展。清乾隆年间（1769～1770），王昶“十二月抵省，寓五华书院，盖鄂文端尔泰督滇时建，……又逢元夕，灯火夹路，丝竹骈阗，滇池富阜，殆不减中原。”清道光年间的《昆明县志·风土志》这样记载了当时昆明元宵观灯的情景：“元夕赏灯张罗，前期三二日，城以内于三牌坊，城以外于通济桥西，忠爱坊南，皆灯市也。铁镢银花，重扃放夜，命俦啸侣，杂遘其间，人不得顾，车不得旋矣。”在清朝同治六年（1867）在昆明还发生了这样一件事：（据昆明西山苏家村农民杨培义、苏先义口述）回民起义领袖杜文秀的女儿率领十八大司回民起义军由大理来攻打省城昆明。当时西山一带百姓称这一行动为“十八大司下云南”。百姓们还编成花灯演唱，各个村寨都演，后因起义失败，清政府禁演，此戏就此销声匿迹了。由此可见，明清时期，昆明的观灯、花灯的一端，而“滇池富阜，殆不减中原”也。

辛亥革命（1911）前后，昆明花灯在昆明近郊的四河六坝（宝象河、金汁河、盘龙江、梁家河和柳坝、小坝、西坝、南坝、茨坝和巫家坝）十分活跃，一些大村、大寨都有“灯会”、“灯棚”组织。昆明的郊区东庄、栗树头、小坝、龙头街、岗头村、西庄、六甲、白马庙、明家地、苏家村、弥勒寺、梁家河等地都有“灯会”。呈贡有名的“灯棚”是上可乐、下可乐、松花、王家庄、马金堡、大渔乡、新村、中卫、大营等地。以昆明为

心，流布地区为晋宁、宜良、路南、澄江、安宁、富民等县。在《云南通志》民国二十三年（1934）调查材料里，对30年代的昆明花灯作了如下的记述：“昆明新年娱乐”，除女子荡秋千外，“男子则唱花灯、耍龙灯，以资娱乐。唱花灯于夜间为之，往来皆擎灯鸣鼓，择广场唱演，以资群众围观，所唱有《乡城亲家》、《马前泼水》、《包二接姐姐》、《渔家乐》、《劝赌》等剧，词皆诙谐俚俗。”

民国十年～民国十二年（1921～1923），昆明官渡六谷村人施章先生曾在昆明官渡附近搜集整理了十五个花灯剧本，计有：《渔家乐》、《小放牛》、《包二》、《劝赌》、《玉约瓶》、《大放羊》、《霸王鞭》、《朱买臣休妻》《前逼·后逼》（两折）、《吹烟》、《划船》、《乡城亲家》、《七星桥还愿》、《借亲配》、《驼子回门》、《瞎子观灯》、《杀狗劝妻》等，书稿拟名为《农民文学概论》和《农民杂剧十五种》，后因贫病于民国三十一年（1942）逝世，迄今尚未刊行问世，在搜集整理昆明花灯方面，施章先生是一位先行者，是值得人们怀念的。民国二十五年（1936）前后，另一位研究花灯的学者徐嘉瑞教授先在西郊福海村，后又约请了明家地的花灯艺人来家记录，收集整理了不少昆明花灯资料，并在民国三十二年（1943）出版了第一部研究花灯的专著——《云南农村戏曲史》。

玉溪花灯的进入昆明，最早是民国十一年（1922）。玉溪丁旗灯会和上山头花灯为庆贺唐继尧第二次主滇，来昆明演出。后来，先是贺继盛（昆明人）在昆明市郊农村教唱玉溪花灯，之后，一些玉溪花灯艺人为逃抓兵，流散到昆明附近，艺随人走，就在昆明郊区教起灯来。据老艺人蒋世凯回忆，教灯的就有熊介臣、余永宁（余四先生）、任德斋、沈学文、戚竹青等人。昆明的艺人既唱昆明灯，也学玉溪灯，如汤明祥、董义、王伯英、贺继盛、郭善等。民国二十四年（1935），李鸿祥夫人（玉溪人）

约请玉溪莲池灯班来昆明公馆唱新灯剧，昆明华丰茶楼老板李华堂过生日，又请该灯班去唱祝寿戏，后又进行了清唱演出，不少人进城欣赏，一时间，昆明出现了玉溪花灯热。人们称玉溪花灯为“新灯”，昆明花灯为“老灯”。玉溪莲池灯班在昆演毕后，又应富民县古县长母亲之邀去富民县，于民国二十五年（1936）春节起在富民城隍庙内售票公演，维持了三个多月，后因农忙迫返玉溪。玉溪花灯最先只在城郊上下马村、白龙寺一带逢年节前后活动，为何几次进昆明城内演出就引起轰动，扩大影响呢？主要是玉溪花灯与昆明花灯相比，有三新：剧目新颖——有《包二回门》、《出门走厂》、《双接妹》等和根据四川“唱本”改编的《蟒蛇记》、《金铃记》、《董永卖身》、《八仙图》等大型剧目；音乐新颖——〔道情〕、〔出门板〕、〔五里塘〕、〔全十字〕、〔昭通调〕等吸引了昆明观众；表演新颖——更加接近现实、接近生活。因此，获得了人们的喜爱。“新灯”的兴起，轰动了昆明，影响了全省，甚至波及了贵州的盘县和四川的会理。不少昆明花灯艺人都改唱玉溪花灯了，并且对“新灯”的发展颇有建树。如李芹、李永年、李润等。李芹带出了四个有名的徒弟：吴溪德、王德昌、张金华和谢贵；李永年首创了玉溪老〔道情〕为慢板的苦〔道情〕，人称〔道情〕先生。昆明花灯（“老灯”）受到了冲击，但仍存在于市郊不少乡村之中。有的灯会坚持只唱“老灯”不唱“新灯”；有的地方“新灯”、“老灯”同时都唱。不过，影响却是大大地减弱了。

民国二十六年（1937）抗日战争爆发。云南戏剧工作者王旦东受命于云南省教育厅在民国二十七年（1938）初组织成立了“云南农民救亡灯剧团”。成员有熊介臣、李永年、戚竹青、董义、胡家荣、余家有、余家柱、李润、赵兴汉、汤明祥、陈旺和琴师郭善、王崇礼等人。他们以玉溪花灯为基础，编唱了〔抗战十二花〕、〔抗战十二将〕、〔送郎参军〕等以抗日为内容的花灯

调；编演了《张小二从军》、《枪毙罗小云》、《汉奸报》、《新投军别窑》、《茶山杀敌》等以抗日为内容的花灯戏，亦称为“抗日花灯”。民国二十七年二月二十四日起，“农民救亡灯剧团”在昆明昆华民众教育馆（昆明文庙内）首演《张小二从军》，观众异常拥挤，盛况空前。后又上演其他剧目，连演六十多场。当时《云南日报》、《新云南》等报刊曾发表评论及报道。后来，以王旦东、苏义为正副团长带领该团到昆阳、玉溪、晋宁、河西、通海、曲江、建水、个旧、开远等地演出一年多，后由省教育厅下令解散。他们宣传抗日，率先树立了花灯演出有文学剧本的先例，又对花灯音乐作了一些革新，如把〔义勇军进行曲〕引进花灯音乐中，创作了新的花灯调——〔复仇调〕。他们中的一些人，后来成为了花灯艺术事业的骨干，他们的经验是值得借鉴的。“云南农民救亡灯剧团”的成立和演出，无疑是云南花灯史和昆明花灯史上的一件大事。著名戏剧家洪深在《抗战八年来中国的戏剧运动与教育》一文中曾指出：“在云南乡村，流行一种戏曲，名花灯戏，抗战开始后，云南本省的戏剧工作者，曾编有《张小二从军》、《枪毙罗小云》等抗战灯剧，下乡宣传。”“农民救亡灯剧团”虽然只活动了近两年时间，但其影响和意义显而易见是十分重大的。

一些参加过“救亡灯剧团”的艺人们，在剧团解散后，仍然在昆明、玉溪一带教灯、唱灯，如熊介臣等，逐渐从业余演唱向专业化发展。民国三十一年（1942）他们就在昆明盖过花灯园子，但还未建成就被别人霸占了。民国三十五年（1946），熊介臣、杨炯明等人在昆明开设了第一家花灯彩排茶室——“庆云茶室”。之后，到民国三十八年（1949），在昆明一共开设了七家花灯彩排茶室，除“庆云茶室”外，尚有：“太华春”：演员有马云顺、李宝才、薛国兴、文守仁等；“聚盛”：演员有李芹、郭善、李润等；“太和”：演员有余家有、余家柱、吴溪德等；琴师有号称

“四大文场”的郭善、王崇礼、温庭璋、杨春林和鼓师黄治宝等人。此外还有“昆明茶室”、“华丰茶楼”、“大观剧场”等几家。这些花灯彩排茶室的出现，促进了花灯班子的专业化。为了维持上座，解决艺人生计，单靠花灯本身原有的歌舞小戏和新灯的一些大戏不行了，于是，花灯就从滇剧中引进了大批剧目，如《四下河南》、《狸猫换太子》、《红灯记》、《纱灯记》、《朱砂痣》等。他们不仅引进了滇剧的剧目，并且引进了滇剧的一些声腔，加以改进以花灯形式演唱，还引进了滇剧的一些表演手法，如身段、步法等和一些伴奏音乐和打击乐锣鼓经等。一些滇剧艺人也参与唱花灯。这时出现了滇剧、花灯同台交叉演出的“灯夹戏”或是同一出戏中既唱灯又唱戏的“灯绞戏”，人们一般称为“灯夹戏”时期。

“灯夹戏”的出现，丰富了花灯上演的剧目，音乐上，除曲调联缀体之外，发展了部分板腔体，充实了表演行当，在花灯艺术事业上做了一些探索。另外，主要的是使花灯从农村进入了城市，从“地下”搬到了“台上”，从业余演唱变成了营业演出。当然，与此同时，也带来了一些问题，首先是使花灯原有的传统减弱或消失了，由于营业性的商业演出，剧目鱼龙混杂、精芜不分，“条纲戏”、“皮条戏”也出现了。表演中还有一些迎合小市民的玩弄噱头、低级庸俗的倾向。

民国三十五年（1946）后，国民党反动派当局在昆明制造了震惊中外的“一二·一”惨案和“李闻血案”，撕毁“双十协定”，全面发动内战。为配合当时的学生民主运动，云南大学、昆明师范学院等学校成立了花灯组，在地下党指导下，编演了一批反内战、反独裁，要民主、争自由的“学生花灯”，也称为“解放花灯”。参加的有徐声淮、杨桐等人。徐嘉瑞教授曾为云大花灯组编写了《李老大》、《姑嫂拖枪》等剧目。新文艺工作者在党的地下文联领导下建立了昆明花灯组，戴旦、王旦东任正副组长，苏

义任音乐指导，余永宁任老师，组员有袁留安、黄加绶、陈汝德、黄伟、张桂英、段鉴兰、赵莲英等。戴旦还为其编写了以反内战为中心的剧本《苦团圆》，对迎接全国解放起到了很好的宣传配合作用。

四

1949年10月1日中华人民共和国成立和1949年12月9日云南和平解放，迎来了花灯艺术发展的黄金时代。

1950年1月，在金马坊下的“太华春”茶室就组成了“昆明花灯从业艺人联合会”。1950年2月初，全市各人民团体举办“欢迎解放大军进昆明·宣传周”，第六天为花灯日，市郊各区县广大农民组成庞大的花灯队、龙灯狮子队，乘火车、汽车入城举行盛大的庆祝演出活动。徐嘉瑞、戴旦等在《云南日报》曾有文章介绍花灯，同时还发表了一些花灯新编小戏剧本，如《姑嫂拖枪》、《王二嫂劳军》等。之后，云南人民广播电台举办广播花灯教唱节目，每周广播一~二次，对传播和推广花灯艺术起到了很好的作用，受到了市区、市郊和全省各族人民的欢迎。

1950年冬，戴旦和花灯艺人熊介臣赴北京参加全国第一次戏曲工作座谈会。会上提出了“改人、改制和改戏”的戏曲的“三改”任务。1951年3月26日昆明戏曲改进会筹委会成立，统筹和领导昆明地区的戏改活动。先后邀请了西坝、明家地等一批花灯艺人樊永寿、李文元、李绍阳等在省文联内作花灯传统剧目内部演出。尹钊、张一凡等新花灯工作者收集、记录了《乡城亲家》、《打鱼》、《包二接姐姐》、《驼子回门》、《七星桥还愿》、《开财门》等一批传统花灯剧目和音乐，这是建国后第一次挖掘花灯传统剧目的工作。

在省文联主席徐嘉瑞，副主席陆万美，秘书长谭碧波和戏研究室负责人戴旦等人关心和支持下，1951年6月在昆明文庙内第

三剧场组建成立了“昆明人民灯剧团”。团长为熊介臣，为了培养新生力量，招收了蒋丽华、张惜荣、夏曼迁等十余人，阵容整齐，行当齐全。李家齐、李润兼编导工作。该团排演了《王贵与李香香》、《罗汉钱》、《梁秋燕》、《李玉春》、《人往高处走》、《春风吹到诺敏河》、《茶山杀敌》、《尹重戒烟》等一批现代花灯剧，以及一批移植剧目如：《西门豹》（《河伯娶妇》）、《九件衣》等和传统花灯小戏《包二回门》、《玉约瓶》、《双接妹》等。他们白手起家，没要国家一分钱，为剧团购置了房产及衣帽行头。1951年西南区第一次戏曲工作会议在重庆举行，昆明人民灯剧团为会议演出了歌舞《板凳龙》、大型花灯剧《茶山杀敌》，受到西南军政委员会奖励，发给“百花齐放，推陈出新”锦旗一面。1953年演出花灯歌舞《十大姐》、《大茶山》获云南省民间音乐舞蹈会演优秀奖，蒋世凯、童兰轩演出的《绣荷包》获演出节目二等奖，演员三等奖。尤其是黎方、李润整理改编的传统花灯剧《三访亲》，参加1956年举办的云南省第一次戏曲观摩会演大会，获剧本一等奖，演出二等奖，张惜荣获演员一等奖，蒋丽华、刘少臣获演员二等奖，李秀芬、方荣华获演员三等奖，杨春林获音乐个人三等奖、导演一等奖、音乐一等奖、舞台美术三等奖等多项奖，为昆明的花灯艺术事业赢得了极大的声誉。

1954年2月成立云南省花灯剧团。初期仅演出《大茶山》、《十大姐》、《小邑拉花》、《探妹》、《锤金扇》等歌舞小戏，后排演了《菊花石》、《一个志愿军的未婚妻》和《李二嫂改嫁》等一批剧目和《七妹与蛇郎》、《小姐与长工》等古装移植剧目。1956年在云南省第一次戏曲观摩会演大会上演出新编神话剧《红葫芦》，王旦东获荣誉奖，剧本、演员及舞台美术分别获奖。之后，引起了关于花灯艺术风格的争论。1956年下半年，昆明人民灯剧团合并入该团，增强了队伍，加强了力量。创作排演了反映傣族人民生活的现代剧目《依莱汗》及《山茶赞》、《游春》、《闹

渡》、《刘成看菜》、《喜中喜》、《探干妹》等一批花灯歌舞传统小戏，出省赴京巡回演出，受到中央领导及各地好评，盛赞花灯是“云南山茶花”。1964年排演《荞花》参加云南省现代戏会演。1965年又以《李大爹学文化》、《两个老社员》等一台小戏晚会参加西南区会演，受到好评。

经昆明市人委决定，1958年7月成立昆明市花灯剧团。成员主要来自中学生。初期仅能演出一些歌舞小戏，1959年5月1日，该团第一台大戏《红松林》上演，《小二黑结婚》、《刘三姐》、《哑姑泉》、《红珊瑚》、《隔河看亲》、《江姐》、《摸花轿》、《三代人》等一批改编移植剧目的相继演出，可以看出该团当时的发展情况。1961年创作演出了以昆明西山民间传说为题材的《龙门》、1964年创作演出反映傣族人民生活的现代戏《山里花》，参加云南省现代戏会演，为花灯表现民族题材做了一些有益的探索。昆明市花灯剧团针对该团成员年轻、底子薄等情况，采取“请进来，送出去”的方法，虚心向老艺人学习传统表演艺术，虚心学习各兄弟技艺之长，逐步提高了演员素质及表演水平。坚持上山下乡，为边疆各族服务，送戏上门，多次深入边疆、工厂、部队和农村演出，并多次为中央首长及外宾演出，均获得好评。该团在坚持演现代戏、古装戏并举的同时，还排演了不少花灯传统小戏，如《锤金扇》、《劝赌》、《玉约瓶》、《探妹》、《驼子回门》等。

这段时期，省市花灯剧团不断上演新剧目，花灯舞台上众彩纷呈，琳琅满目；一些区、县文化馆、站也纷纷组织了花灯演出。昆明花灯艺术得到了较大的发展。

五

1966年，“文化大革命”开始，昆明花灯也同其他兄弟剧种一样，在十年浩劫中，备受摧残。省市花灯剧团一同进入1969

年举办在云南民族学院的“省市文化系统毛泽东思想学习班”，搞划线站队和清理阶级队伍。市花灯剧团后又全团集体下放晋宁县六街公社，后转富有大队搞“斗、批、改”。1970年后改演“样板戏”，学跳芭蕾舞，排演了样板戏芭蕾舞剧《红色娘子军》、《草原儿女》和《沂蒙颂》。移植演出了花灯剧《红色娘子军》。省花灯团则移植演出了《沙家浜》。市花灯团名存实亡，有人戏称为“花芭团”。

1977年6月，昆明市花灯剧团上演了根据京剧移植的现代戏《蝶恋花》，稍后又上演了揭露“四人帮”阴谋活动的《余党末日》，引起了春城人民的关注，报刊亦有评论。1978年底，昆明市花灯剧团将歌舞队分出，另建昆明市文工团。

1979年和1981年，昆明市花灯剧团编演了历史剧《孔雀胆》、《陈圆圆》，复排上演《哑姑泉》，并移植演出了《第二次握手》、《无情的情人》、《救救她》、《恭喜发财》等现代戏和《刘海戏金蟾》、《牧童与小姐》、《墙头记》、《审坛子》等古装戏。省花灯团也上演了《孔雀公主》、《报春花》、《十二个月》、《张灯结彩》、《状元与乞丐》、《龙凤怨》等剧。

昆明市花灯剧团排演了《刘成看菜》、《燕青卖线》、《七星桥》，分别参加全市1978年和1980年举办的两次青年演员会演，获得优秀奖。1982年排演了《老牛筋相亲》、《书记请客》参加云南省现代剧目调演获优秀奖。

新中国成立三十三年来，昆明花灯有了飞跃的发展。首先是艺术上的革新：建立了以导演为中心的导演制，李润、张一凡（以上省花）、周培民、杨其栋（以上市花）等就是花灯的知名导演。表演方面，严格要求演员按照剧本要求，深入生活，创造角色，进行舞台活动，摒弃了“条纲戏”等不良风气，向其他艺术借鉴学习，开拓表演的新技巧。随着剧团专业化的发展，建立和健全了演员的基本功训练和声腔训练，不断培养和提高演员素

质。通过多年艺术实践，昆明地区花灯舞台上涌现了史宝凤、袁留安、张惜荣、夏曼迁、黄仁信、马正才、蒋丽华、吴继贤、张兆祥、张琼华、叶玉华（以上省花）、熊长林、王玉霞、黄美蓉、张人表、雷琴书、李湘柱（以上市花）等一批中青年演员。剧目上，坚持两条腿走路方针，编演了不少新剧目，挖掘整理了一些传统剧目和改编移植了大量的现代和古装剧目，扩大了题材，丰富了内容。昆明市花灯剧团建团后的二十四年中，共上演了各类题材的大中小型剧目一百八十七个，其中大部分是现代戏。音乐上确定了音乐设计，制谱演唱和演奏，废弃“口传心授”的落后方式。省花灯团的尹钊、陈源、张一弓和市花灯团的苏庆煌、贺裕昌、艾明等在改革和设计花灯音乐方面，作了不少有益的探索和尝试。乐队上，形成以板鼓为中心的打击乐体系，进行配器伴奏，丰富了伴奏乐器，乐队也从原来简陋的组成发展成为以民乐为主、适当引进西乐的混合乐队编制。孙相、刘培勋、张德富、朱植、安定一（以上省花）、温世康、寸时斌、毕嘉富（以上市花）等就是花灯音乐的乐师和鼓师。花灯不少歌舞具有自己独特的风格，在不少剧目中，舞蹈设计颇树勋劳，姚芝生、肖琼英、熊长惠和段菊仙、侯丕英等为不少剧目设计的舞蹈，受到了同行和观众的称赞。舞台美术从无到有，从传统的“一桌二椅”发展到讲究风格效果，舞美设计人员石宏、于刻工和金晓春、许勃等为省、市花灯团不少剧目的舞台美术设计受到人们好评，《蟒蛇记》、《孔雀公主》、《红葫芦》、《龙凤怨》、《三个姑娘》、《蝶恋花》、《孔雀胆》、《陈圆圆》和《乐呵呵》等剧的舞美设计，曾分别选中参加全国、全省的舞台美术展览。金重、杨明、戴旦、黎方、张沧、顾峰、毛祥麟和张晓秋等或改编创作花灯剧本、或进行花灯艺术评论，对繁荣花灯艺术事业，做了不少有益的工作。

新中国成立以来，先后出版了《云南民间音乐》（第二集·花灯）、《昆明花灯音乐》、《呈贡花灯音乐》等云南花灯音乐丛书，

还出版了包括昆明传统花灯《探妹》在内的《云南十年戏剧剧目选·花灯集》、《袁留安花灯唱腔选》等花灯剧本和花灯音乐。省民族艺研所和昆明市戏研室还在其编辑出版的《云南戏曲资料》和《云南戏曲研究》丛书里，专门开辟版面，介绍花灯艺术。《云南戏剧》和《春城戏剧》也发表了不少花灯剧本和有关花灯艺术研究的文章。不少花灯剧目或唱腔选段及音乐曲目分别为电视台录像播映和中国唱片社灌制唱片、音像部门录制盒式磁带、广播电台录音，向全国播放和发行。

为了解决花灯艺术事业接班人的问题，1956年在昆明创立了云南省文艺学校（原称省文化艺术干部学校、省戏曲学校），1982年又创建了昆明市少年文艺学校，开设花灯科、花灯班，不少花灯老艺人、名演员任教，为花灯艺术事业输送新鲜血液。

多年以来，昆明花灯业余演唱活动十分盛行。1958~1960年间，曾先后组建了晋宁县花灯团（专业）、西山区花灯团和官渡区花灯团，现仍有属两市区文化馆领导的盘龙区花灯团和五华区花灯团在活动。为普及花灯艺术，省电台等单位1982年举办昆明地区中青年花灯演员演唱比赛，昆明王玉霞、张建国、雷琴书获奖。昆明市工人文化宫亦有花灯业余演出队，不时聘请一些花灯艺人和专业演员进行辅导和演出。省、市群众艺术馆曾多次举办花灯编导、舞蹈、表演培训班，对业余花灯爱好者进行培训。昆明市区的启文街、钱局街、大观街、土桥等地都有花灯彩排或清唱茶室，翠湖公园内的竹林岛亦形成包括演唱花灯在内的群众“对调子”的活动中心，郊区的莲花池、梁家河、马街等地都有花灯业余演唱活动。这些群众演唱活动，丰富了人民群众的文化精神生活，扩大了昆明花灯的社会影响，是对昆明地区专业花灯表演艺术团体演出活动的补充。

（戴旦 艾明）

安宁苗剧 安宁县位于昆明市西南，与昆明市西山区、晋宁县、楚雄州易门县、禄丰县相邻。汉武帝元封二年置连然县。蜀汉时属建宁郡。晋时属宁州。萧齐隆昌元年（494）置安宁郡。唐武德四年（621）改称安宁县。元、明、清时称安宁州。1956年划归昆明市。1959年改安宁县制。安宁县历史悠久，民族众多，除汉族外，尚有白族、彝族、回族等。苗族有2754人，主要集中在权甫苗族乡和密马龙苗族乡。

安宁苗族的文学、音乐、舞蹈内容丰富，反映了苗族人民的生活情趣以及对理想的追求。在音乐上的〔拗别夺〕属于叙事诗式的歌曲，是一种说唱形式，夹有叙事性的故事情节，演员要表演出喜怒哀乐等各种不同的感情；有时还加上舞蹈表演，描写战争场面时还有武打动作。苗族人民的口头文学传统和具有组舞、群舞的艺术特色以及音乐中具有戏剧因素的成分，是孕育苗剧生长的艺术基因。

1958年春，安宁县文教科副科长、苗族干部朱明科根据苗族家喻户晓的叙事诗《诺排与蒙启彩娥奏》改编成剧本。同年12月，他在大理参加中央文化部主办的西南区民族文化工作会议，观摩了彝剧，并听取了夏衍同志关于发展民族文化的讲话，深受启示。他借鉴了其他民族戏剧的成功经验，把苗族的音乐、舞蹈、叙事诗三者融为一体，创作了第一出苗剧——《刘九妹与马童郎》，并于1959年2月由密马龙苗族业余宣传队排演，参加昆明市群众业余会演，在春城舞台上塑造了鲜明生动、勤劳善良的苗族人民的艺术形象。

苗剧《刘九妹与马童郎》由朱美英饰刘九妹，米有才饰马童郎，潘文清饰龙大爷；乐队以芦笙、笛子、口弦、木叶为主，配上二胡、弦子等民族乐器；唱腔则在苗族民歌曲调〔直箫调〕、〔木叶调〕、〔口弦调〕、〔山歌调〕以及芦笙音乐等主旋律的基础

上，根据情节发展的需要作妥当的处理；舞蹈则以芦笙舞的套曲适当加以变化；在表演艺术上，从生活出发结合苗族舞蹈的形体动作塑造人物形象，如苗族生活中常见的妇女绩麻纺线等赋予舞台的艺术形象；另外，在戏剧服装的设计上，以生活为原型加以美化，使之具有不同时代的特点。这出苗剧在昆明演出后，引起戏剧界的极大关注并给予大力扶持和热情的鼓励。黎方在《小戏报》上撰文赞誉。该剧荣获创作奖、演出奖。宣传队受到鼓舞。

会演结束后，宣传队又到安宁县苗族山寨巡回演出，受到苗族人民的欢迎。尔后，应禄丰县、易门县苗族聚居村寨邀请，又赴这些村寨进行演出共二十二场，观众达七千人次。通过这次创作演出，经主管部门批准，由该宣传队十一个苗族业余演员组成了安宁县文工团苗剧队，专业从事苗剧的创作和演出活动。1960年，根据“调整、巩固、充实、提高”的方针，安宁县撤销苗剧队，十一个演员回乡从事农业生产，为时两年的苗剧活动就此中断。

直到1982年，朱明科与韩学智合写了第二个安宁苗剧剧本《地阿娜》，反映贵州苗族深受封建统治阶级的残酷剥削与迫害，历尽千辛万苦迁徙安宁的故事。表达了不是上帝创造人，而是中国共产党拯救了苗族人民的主题。该剧在安宁地区普遍上演，还到禄丰县苗族地区演出二十余场，很受苗族同胞欢迎，并收到较好的社会效果。

（朱明科 王之堉）

剧 目

滇剧是昆明地区剧目积累最丰富的剧种，据 50 年代初，由罗香圃、周少林、张子谦、赵中华、高俊峰、梅雪艳等滇剧老艺人提供的资料，经黎方收集、整理的《滇剧目录》，记载当时已知的滇剧剧目就有五百三十四个。其中大型本子戏一百七十五本；折子戏三百二十四出；中型戏三十五个。按题材分，取材于演义小说的有二百一十二个；根据民间唱本编写的五十二个；由古本戏曲衍变而成的二十五个；由兄弟剧种移植而成的二百四十一个；取材于云南地方题材创作而成的有四个。另据刘超萍近年的统计，滇剧剧目已达一千六百余个。

滇剧的传统剧目与其声腔源流一样，受梆子及皮黄系统等剧种的直接影响、吸收，保留了秦腔、川剧、湘剧、京剧的许多演出剧目。几辈的滇剧艺人通过演出实践，在唱词、念白的地方化，以及故事结构的安排等方面，作了相应的移植整理工作。经过不断的加工改造，逐步积累了一批独具云南地方特色的传统剧目，如：《闯宫》、《打鱼收子》、《孔明拜灯》、《高关摘印》等等，这是艺人们再创造的出色成果。

取材于云南地方史实及民间传说的滇剧剧目只有《薛尔望投潭》、《家国恨》、《金蝉寺》、《金生色》、《阿香余韵》、《菩提树传奇》等少数几个，都出于文人的手笔。

清末民初，一批知名的文人也参与了剧本的修饰润色工作，出现了像《宝玉听琴》、《黛玉葬花》、《宝玉哭灵》、《伯牙碎琴》等一批有文采的滇剧剧目。

光绪末年，云南留学生组织革命团体，提出戏曲改良的主

张。云南的革命党人和云南留日学生带头编写滇剧剧本，并在东京出版了《滇话报》，刊有《薛尔望投潭报国》、《党人血》、《姊妹投军》、《盗国报国》等戏。滇剧著名旦角翟海云在昆明演出了《辽阳大战》、《战金山》等新剧目，这在当时列强压境形势下起到振聋发聩的作用。

民国以后，各茶园、剧院为适应日常营业演出的需要，除上演各种行当的一些应工戏及著名演员的拿手戏外，还从演义小说、民间唱本中改编了大量的连台本戏。这批连台本戏已知的有《封神榜》、《楚汉相争》、《三国志》、《隋唐演义》、《薛刚反唐》、《杨家将》、《呼家将》、《包公出世》、《孟丽君》、《飞龙传》、《岳飞传》、《济公传》、《乾隆游江南》、《二度梅》、《三门街》、《四下河南》、《九人头》、《蟒蛇记》、《白扇记》、《金铃记》、《粉妆楼》等等。这些连台本戏每本可续演数日，多则两三个月不等。这些剧本没有准纲准词，演出前由“讲条师”或“后台管事”向演员说戏，讲述故事内容及大体的结构框架和艺术手段的概略布局等等，然后由演员临场发挥，俗称为演“条纲”。这种条纲戏故事性较强，且为人们所熟悉，更便于轮换上演，在一定时间内能起到剧场与观众的纽带作用，成为滇剧剧目中约定俗成的一种样式。过去的茶园戏馆日场一般都演连台本戏，夜场才上演各人拿手的“功分戏”。但这类剧目常是用程式套子敷衍故事，为稳住上座率，往往节外生枝，临时凑合，以致绝大多数剧目缺乏生命力。

30年代，滇剧名票挽君（高竹秋）自编自演了《黑海明灯》、《一碗虾仁》、《新探亲》等时装戏。

40年代初，为配合抗日救亡运动，宣传爱国主义精神，昆明滇剧界经常组织联合义演，樵秀峰等曾编演了大型连台本戏《吴越春秋》，剧本有准纲准词，演到第七本时，即因日机空袭而停止演出。

40年代末，滇剧改编、移植了《钦差大臣》、《阿Q正传》、《江汉渔歌》等中外名剧上演。京剧演员金素秋（丁叔庸）编写的，具有革命倾向性的新剧目《征夫恨》也被移植成滇剧上演。

建国以后，滇剧剧目在质量方面起了根本性的变化。根据党的“百花齐放、推陈出新”的文艺工作方针，以及戏曲剧目的“三并举”原则，昆明地区的各滇剧艺术表演团体，先是大量移植了各兄弟剧种经过整理的优秀剧目以供日常上演，逐渐取代了当时充斥舞台的“条纲戏”。据昆明市滇剧团统计，历年来移植、改编的其他剧种的剧本：古装戏四十七个；现代戏三十九个。与此同时，文化行政部门还组织力量对滇剧的传统剧目作了大量的发掘、整理工作，使春城舞台上出现了像《借亲配》、《荷花配》、《牛皋扯旨》、《青儿闹西天》、《盘刀门》、《九流闹馆》等一大批较优秀的剧目。丰富多彩的云南各民族的民间传说故事及可歌可泣的斗争史实，更开拓了滇剧剧目的题材范围。历年来编写成滇剧剧目的有：白族的《望夫云》、《蝴蝶泉》、《斩蟒撞婚》、《柏洁圣妃》；傣族的《葫芦信》、《元江烽火》；纳西族的《龙女树》；佤族的《阿佤姐妹》等等。

滇剧艺术表演程式较为凝固，长于表现古代生活，其传统剧目的主人公多是帝王将相、才子佳人、英雄豪杰、神仙鬼怪；或渔樵耕读、士农工商无所不包。剧目的思想内容既有民主性的精华，又有封建性的糟粕。

建国以来，省市戏剧界曾组织大批创作人员编写现代剧目，据昆明市滇剧团统计：历年来共创作出现代戏十四个；移植演出三十九个；由于各种原因，保留剧目甚少。只有省滇剧院创作的现代小戏《迎春曲》获1980年文化部授予的三等奖。

花灯曲调虽然远在明、清之际已在昆明市郊的广大农村扎根，但戏剧化进程却较为缓慢。长期以来，只有十几个用花灯曲调演唱的歌舞演唱节目在昆明广大农村中流行。直到清末，流传

下来的带有简单故事情节的剧目有《打鱼》、《劝赌》、《探妹》、《休妻》等二十来个，而且还是以三小（小旦、小丑、小生）为主要角色的反映农民生活的小戏。

20年代初，玉溪花灯逐渐传入昆明，两地花灯会合之后，经过艺人们多方改革，发展形成“新灯”优势，为丰富上演剧目，便向滇剧及民间唱本中移植、改编了一大批连本戏及适合花灯行当上演的折子戏。前者如：《蟒蛇记》、《金铃记》、《白扇记》、《八仙图》、《红灯记》等；后者如：《山伯访友》、《打花鼓》、《槐荫别》等等。这些剧目促进了花灯戏剧化的进程。

30年代末，新文艺工作者王旦东等，利用花灯这种为广大农民喜闻乐见的艺术形式，编演了《张小二从军》、《茶山杀敌》、《新别窑》、《一个怪人》等新剧目，配合了抗日救亡宣传。为花灯艺术的普及提高做了开创性的工作。

1947年前后，花灯由农村进入城市，在小剧场常年进行营业性演出，当时的这种花灯彩排茶室如雨后春笋，全市共有7家之多，为应付竞争，一些曾经学过滇剧的花灯艺人，如李芹、薛国兴、杨炯明等，便直接搬演了一些滇剧剧目，如：《唐明皇游月宫》、《铡美案》、《孟丽君》、《白蛇传》等等，并邀请一些滇剧艺人参与演出。这时期的花灯舞台上，出现了“灯夹戏”的格局。

建国以后，大批新文艺工作者与花灯老艺人合作，发掘、整理、改编了像《三访亲》、《大茶山》、《刘成看菜》、《探干妹》等一大批优秀剧目，发挥了花灯擅长表现农村生活、载歌载舞、富于情趣等艺术特点。近几年来，花灯剧目的题材更是不断扩大，除大量的反映农村现实生活的剧目外，还有表现古代宫廷生活的《陈圆圆》、《孔雀胆》及以当代知识分子为主人公的《第二次握手》等等。特别是50年代末期反映傣族生活的花灯剧《依莱汗》改编、演出的成功，把花灯剧目的文学水平、表演水平推到了一

一个新的高度。

曲剧是在昆明扬琴说唱的基础上于 1956 年诞生的新剧种，它的剧目大部分从其他兄弟剧种改编、移植而来；已演时装戏十八个；以及由本团创作的剧目五个；改编的剧目十三个。曲剧在创立时试编演的第一个剧目《祥林嫂》首演便获得成功，为曲剧的形成、发展奠定了基础。1959 年创作的《红石岩》，1982 年创作的《茶花姐妹》等，是全省调演的获奖剧目。

京剧于清末民初登上昆明舞台，它的演出剧目对昆明地区的戏曲活动，特别是对滇剧曾较大的影响，起到过促进、借鉴的作用。

最早来昆的京剧演员丁灵芝、碧云霞、吴凤鸣等除演出自己的拿手戏《卖绒花》、《阴阳河》等剧目外，还演出《枪毙闫瑞生》、《黑籍冤魂》、《劝人回头》等改良时装京戏。

民国二十五年（1936），京剧花旦演员绿牡丹（黄玉麟）演出了《胭脂虎》、《馒头庵》等自成一派的代表剧目，并首演带有机关布景的连台本戏《狸猫换太子》。在昆明舞台上出现过的大型机关布景连台本戏还有：《穿金宝扇》、《石猴出世》、《封神榜》、《欧阳德》、《荒江女侠》、《三门街》等等。其中以杜文林领衔的国粹剧团先后演出了《石猴出世》共十六本，演期长达七年之久。

“九·一八”事变后，昆明的京剧舞台上出现了《倭奴侵华记》、《东三省流血惨案》、《不抵抗》、《霹雳一声》等改良京剧剧目。抗日战争中期，昆明京剧艺人很快推出了《木兰从军》、《文天祥殉国记》、《陆文龙》、《戚继光平倭》等一批具有现实意义的新编历史剧。还用京剧的传统程式演出了反映张自忠将军抗日斗争的真实故事《战临沂》。

建国前夕，京剧演员金素秋（丁叔庸）编演了《残年》、《恩与怨》、《牛郎织女》、《嫦娥奔月》等一批具有进步思想倾向的新

剧目，为迎接昆明的和平解放，她还将《白毛女》改编成京剧，于1950年2月在昆明首演。

建国后，昆明京剧界积极整理演出了一批著名京剧演员的代表剧目，其中有刘奎官的《通天犀》、《水淹七军》；关肃霜的《铁弓缘》、《战洪洲》；徐敏初的《伯牙碎琴》；裘世戎的《醉韦》、《李七长亭》；以及夏韵秋的《南后》等。云南兄弟民族的传说故事也不断选作京剧剧目题材。其中影响较大的有：《孔雀胆》、《阿黑与阿诗玛》、《多沙阿波》、《黛诺》、《佤山雾》等等。

云南省川剧团还根据昆明西山龙门的传说及傣族民间故事，分别写成《渔女与石匠》、《葫芦信》两剧上演；《葫芦信》一剧引起了昆明评论界的热烈争论，颇具影响。根据同名小说改编、演出的现代川剧《红岩》，在省内一些剧团中推广。

昆明市评剧团以演出现代剧目为主，历年来，本团改编的现代剧目计有：《年青一代》、《秋海棠》、《龙马精神》（以上为任佩卿改编）；《赤道战鼓》、《南方来信》（以上是陈鸣、叶天壁改编）；《泪血樱花》（陈鸣改编）；《女飞行员》（陈鸣、叶天壁、汪玖改编）；以及自创剧目《焦裕禄》、《王杰》等等。

（王之掇）

《锦绣衣》 滇剧剧目。1950年8月1日起在西南大戏院首演。高竹秋、顾峰、万揆一合编，由复兴滇剧社的碧金玉饰周氏，邱筱林饰张角，刘菊笙饰张兴。

剧本取材于《三国演义》中的黄巾起义故事编写。

故事叙述东汉末年，黄巾起义军进军某地，百姓外逃。儒生张兴与妻周氏携带祖传锦绣衣逃难，途中被官军冲散，周氏为官军所逼，不从，碰刀而死；张兴赶到，痛不欲生，所带锦绣衣又被官军抢去，另一官军又以刀逼之，恰遇黄巾军张角将军搭救，张兴感其救命之恩，从而分清敌友，舍了锦衣换黄巾，跟随起义

军队伍，追杀官军。

该剧是建国后云南省第一个新编古装滇剧，也是滇剧研究会成立不久的新作，是为庆祝建国后的第一个建军节而演出的新戏。《正义报》1950年8月10日评论认为是“滇剧改革中颇有成效的新作”，剧本由昆明戏曲改进协会收编入《滇剧剧本选编》中。

（老庄）

《告御状智擒潘仁美》 滇剧剧目（胡琴、襄阳腔）。1981年由昆明市滇剧团首演。改编：王之墀；执排：王天佑；音乐设计：侯文忠；舞美设计：石竹云、冯谦；主要演员：文建明饰潘洪，马玲饰呼延丕显，杨茂饰杨延昭。

此剧系根据评书《杨家将》和滇剧传统戏《高关摘印》改编。

故事叙述宋朝太师潘洪勾结外邦，陷害杨家，图谋篡夺宋室江山。用计杀害了回营搬取救兵的杨七郎，致使老令公困在两狼山，碰碑殉国。六郎杨延昭为报国仇家恨，只身潜入京城，佯装疯魔，闯进南清宫，呈冤于八贤王。经计议后，二人借佘太君生辰，请圣上过府。天波府一门孤寡设灵堂，告下御状。八贤王遂保荐呼延丕显前往边关擒潘。呼延丕显身带三道圣旨，巧计摘下高关帅印，将潘洪押回京城听审。

剧本结构充分应用戏剧突转、对比手法，使之加强了情节的曲折跌宕起伏，造成悬念。“灵堂”一场，慷慨悲愤之情催人落泪。“高关摘印”一场斗智斗勇，扣人心弦，各种人物性格在尖锐的矛盾冲突中得到展现，演出中得到观众的好评。

（文建民）

《柏洁圣妃》 滇剧剧目（丝弦、胡琴腔）。1960年由昆明市滇

剧团演出。编剧：伙伙（雷国维）；导演：白素叶、吉德昌；艺术指导：梁先庆（特邀）；音乐、唱腔设计：吴庭柱、曹宥之、白素叶；舞美设计：石竹云；主要演员：白素叶饰慈善夫人，吉德昌饰皮逻阁，杨宝饰皮逻登，邹忠乾饰阁罗凤，汪美珠饰阿丽。

剧本是根据白族民间故事《慈善夫人》编写的。

故事叙述蒙舍诏主皮逻阁，下令用松明筑了一座“松明楼”，施计放火将被骗上楼的蒙雋、越析、浪穹、遼賧、施浪五诏主烧死，随即发兵吞并五诏。皮逻阁因见遼賧诏主的妻子慈善夫人貌美，欲纳为己妃，但慈善夫人却率领全城军民与残暴的皮逻阁展开了殊死的决战。当兵败城破之时，慈善夫人哀叫着丈夫的名子，坠城而亡。以后白族群众为纪念慈善夫人，便称她为“柏洁圣妃”，并作为“本主”祭祀。

剧本故事优美，文词抒情，尤以“送夫”、“寻尸”和“坠城”三场最为感人；加之，演出时大量融会了白族的音乐、舞蹈，因而在昆明和大理等地演出时，受到了观众和专家们的好评与关注。

（文建明）

《碧水长流》 滇剧剧目（丝弦、襄阳腔）。1964年由昆明市滇剧团首演。编剧：王洪昌、周维全；导演：任佩钦；音乐、唱腔设计：王玉华；舞美设计：石竹云；主要演员：杨宝饰曾光廷，杨顺饰王德贵，邹忠乾饰李克坚，杨茂饰虎子。

剧本是以双柏县一山区农村穿山引水，夺取丰收的事迹为题材而创作的。

故事叙述大队党支部书记带领着一批不愿再受穷困的老少农民，排除了保守势力和不敢触动“山神”的封建迷信思想，发扬愚公精神，不惜流血、流汗，打通了过山洞，引来碧水，浇灌荒

田，夺得丰收，改变了自古因干旱而贫穷的家乡面貌。

剧本的生活气息浓郁，塑造了一组改造山河的农民形象。翻山取石、砍树伐木等场次，较好地运用了传统表演程式。该剧参加1964年云南省现代戏会演时，得到了戏剧界同行和观众的好评。

（文建明）

《义斩恩弟》 滇剧剧目（丝弦腔）。1980年创作。编剧：王之堦，剧本发表于《云南剧目选辑》1980年第二期。

剧本是根据姚雪垠长篇小说《李自成》改编的。

故事叙述李自成的义军在南京战败，损失惨重。突围后隐伏在商洛山中。他们一边招募义军，一边加紧练兵，严令整饬军纪，以图再起。就在这时，张铁匠一家躲避义军，逃往他乡。李自成得知张铁匠的女儿险遭义军中暴徒污辱，即传令追查，哪知作恶之人竟是恩人五婶之子——义军中屡建战功的堂弟李鸿恩。当李自成难以断决时，大批乡民又逃往外乡，李自成深感情况严重，终于不顾众将的劝阻，大义灭亲，下令处斩了李鸿恩。消息传开，张铁匠一家与乡民们又返回家乡，并纷纷要求从军，义军得到了壮大和发展。

剧本结构紧凑，文词优美，情深意浓，把李自成这一整饬军纪而大义灭亲的农民英雄形象，写得感人至深。曾荣获省优秀剧目奖。

（文建民）

《三击掌》 滇剧剧目（丝弦腔），由昆明市大观剧场首演。梅雪艳根据赵纪良、周少林演出本整理。主要演员：赵纪良饰王宝钏，周少林饰王允。1957年云南人民出版社出版过单行本。

该剧是全本《红鬃烈马》中的一折。故事源于民间传说，由

古本戏曲《彩楼配》传奇衍变而成。

故事叙述宰相王允之女宝钏抛球择婿，打中花郎薛平贵，王允嫌贫爱富，意欲悔婚，宝钏据理力争，以致父女反目，击掌断情。

这是一出唱、做并重的青衣、老生做工戏。通过父女之间尖锐的矛盾冲突，细腻地刻划了王宝钏这位相国千金性格的多面性。她倔犟而又坚韧；刚毅而又多情；娇宠而能达理。通过父女、母女、主仆之情的抒发，把王宝钏不得不断绝父女关系，击掌弃家的痛苦选择展示得有理有节，有情有势。

该剧曾参加 1954 年度云南省戏剧艺术工作评奖，剧本获三等奖。赵纪良获表演二等奖，周少林获荣誉奖。

（王之墀）

《九流闹馆》 滇剧剧目（胡琴腔），1957 年由昆明市滇剧团首演。哈咏天口述；哈咏天、桂兰芳整理。哈咏天主演九流。哈咏天口述的整理本曾于 1957 年由云南人民出版社出版单行本，1959 年收入《云南十年戏剧剧目选·滇剧集》。1981 年收入《滇剧传统折子戏选》。

该剧取材于民间故事。川剧、云南花灯也有此剧目。

故事叙述九流是个专以骗食闻名的无赖秀才，朋友们都非常厌恶他。一日，张、李二秀才为摆脱九流的纠缠，相约到僻静的酒馆中喝酒，谁知九流也寻踪赶到。席间，张、李二人欲借行酒令整治九流，反被九流占尽便宜，大饱口腹。后九娘子寻夫来到酒馆，张、李乘机捉弄，使九流出尽丑态。

原剧是纯以讲白为重的丑行做工戏。整理本新加了十二句〔胡琴平板〕唱词，剔除了原本大量庸俗低级的插科打诨，净化了舞台表演。行酒令一节是剧中精彩部分，酒令多用谚语、歇后语、成语、典故组成，既合乎规定情景、又不悖人物身份；时时

妙语成章，风雅生趣。纵然九流巧舌如簧，也掩饰不了他那贪馋、刻薄、斯文扫地的卑劣性格。是一出饶有风趣、生活气息较浓的讽刺喜剧。

剧本在云南省 1957 年度戏曲剧本评奖中获三等奖。

(王之埤)

《战万山》 滇剧剧目（襄阳腔）。1956 年由昆明市滇剧团首演。昆明市滇剧团根据地古牛（夏俊廷）口述本整理。地古牛主演夫差。1936 年滇剧生角李海云曾在胜利唱片公司录制过该剧唱段发行。1957 年云南人民出版社曾出版过单行本，1961 年收入云南人民出版社的《滇剧剧目》第一集，1981 年又收入该社出版的《滇剧传统折子戏选》。

该剧取材于《吴越春秋》，由古本戏曲衍变而成。

故事叙述：越王勾践与吴王夫差会战于姑苏，吴兵溃败，被困万山。该剧重点表现夫差被困万山后，写表乞降的情节。

这是一出以唱工取胜的丑行重头戏。夫差的唱词多达两百余句，往往由一些以唱工见长的生角跨行串演。

全剧 216 句唱词全用“青城韵”写成。文情并茂，雅俗共赏。唱词中运用了大量的排比句、长短句、重复句、叠句、垛句等多种句式，淋漓尽致地抒发了一个七国之君无可奈何的哀叹；活脱出夫差贪婪、凶残、狡黠而又不甘心灭亡的复杂性格。唱词发挥了襄阳声腔明快流畅、自由多变的特点。由于文词与板腔有机地结合，把人物感情层层推进，一气呵成，形成高潮。

(王之埤)

《盘刀门》 滇剧剧目（胡琴腔）。云南省滇剧院和昆明市滇剧团均演出过此剧。地古牛（夏俊廷）口述，云南省滇剧院编剧组整理，梅雪艳、俞寿荣执笔。地古牛饰韩厥，周锦堂饰程婴，张万

朝饰张千。该整理本于1961年收入云南人民出版社出版的《滇剧剧目》第一集，1981年又收入该社出版的《滇剧传统折子戏选》。

该剧是《八义图》中的一折，事见《左传·宣公二年》，由宋元戏文《赵氏孤儿报仇记》衍变而成。

故事叙述：程婴为救赵氏孤儿，扮成草医用药箱将孤儿夹带出宫，与奉命搜查孤儿的韩厥、张千相遇。几番盘问，被张千看出破绽，在千钧一发之际，韩厥仗义杀死张千，放走程婴，韩厥弃官远遁。

这是一出戏剧性非常强的单折戏。剧中悬念迭起，危机四伏，气氛紧张，最后情势陡变，突起异峰，在高潮中结束了冲突。剧中的几次盘问，程婴均以药名应对，准确贴切。演员以念、做为重，讲究工架、势口的配合。通过三个角色激烈的行动冲突，塑造出程婴、韩厥不畏艰险，舍身取义的古代理想形象。

（王之揖）

《蔡文姬》 滇剧剧目（胡琴、襄阳、丝弦腔）。1978年由昆明市滇剧团首演。改编：顾峰；导演：朱英麟、梁先庆、季洪江；音乐设计：卢顺良、王艺华、哈咏天；舞美设计：张治强、石竹云；主要演员：蒙园明、杨坤泉、陈婷芸饰蔡文姬，文建民饰曹操，杨泽洲饰董祀，杨维义饰周近等。改编本发表于1981年《春城戏剧》创刊号。

该剧根据郭沫若同名话剧本改编。

故事叙述曹操平定中原后，力修文治，派董祀、周近为使，持玉璧重金往匈奴赎蔡文姬归汉，承其父蔡邕未竟之业，撰写《续汉书》。文姬深感曹操功德，强忍别夫离子之痛，毅然归汉，途中写成了千古绝唱《胡笳十八拍》。八年后，文姬在匈奴的丈夫左贤王已死，曹操为媒，让文姬与董祀结为夫妇。匈奴单于送

还文姬的一双儿女，胡汉和好，母子团圆。文姬写了《重睹芳华》的诗篇，感恩载德，讴歌盛世。

改编者忠于原著精神，并按戏曲剧本的结构要求，对原著作了相应的删减增益，精练了台词对白；加强了舞台动作性；着重揭示蔡文姬内心深处的情感冲突，力图以情动人；还化用了《胡笳十八拍》中的名词，撰写出具有滇剧风格，又有感情色彩，并符合人物身份的唱词。

（王之埤）

《闯宫》 滇剧剧目（胡琴腔）。1952年10月由云南省滇剧实验剧团首演。主要演员：碧金玉饰秦香莲，赵吟涛饰陈世美，邱小林饰张三阳，戚少斌饰刘廷。1951年昆明戏曲改进协会出版的《滇剧》合编本中，刊载了《小进宫》一折；1952年王旦东略作修改、并易名《闯宫》；1954年，云南省人民政府文化局戏曲工作人员训练班和1955年云南省文化局戏剧工作室出版、内部发行的《秦香莲》，以及1956年云南人民出版社出版，公开发行的单行本《秦香莲》中，均载有《闯宫》一折；1980年中国戏剧家协会云南分会、云南省戏剧创作研究室、云南人民出版社合编，由云南人民出版社出版的《云南戏剧剧目选》中，也刊载了滇剧《闯宫》，公开发行。

该剧根据滇剧传统剧目《秦香莲》中之一折整理的。

故事叙述陈世美中状元，招为驸马，他的前妻秦香莲带领儿女，上京寻夫，当秦香莲闯进木樨宫见到陈世美时，不料他贪图富贵荣华，竟不肯相认。香莲气愤难忍，痛数陈世美忘恩负义的罪行。陈世美恼羞成怒，命人将香莲逐出宫门。

该剧唱、念、做并重，对人物的刻画质朴、细腻，语言极富人情味和乡土气息。秦香莲数落陈世美三大罪状的“韵里白”颇为感人。“秦香莲说出了真情至理”和“秦香莲口叫苦”的〔胡

琴梅花板〕唱段，情真意切，脍炙人口。1953年，该剧在《剧本》月刊二月号发表，曾为评剧、河北梆子等地方剧种所吸收。1952年中央文化部在北京举办的第一届全国戏曲观摩演出大会上，滇剧《闯宫》受到专家和观众好评。1954年，该剧参加云南省戏剧艺术工作评选演出，彭国珍、碧金玉分别荣获表演奖。以后《闯宫》便成了他们的代表剧目。

（杨山）

《刘文学》 滇剧剧目（丝弦腔）。1959年由昆明市滇剧团首演。编剧：杨筱波（执笔）、哈咏天、陈治言；导演：杨筱波；音乐、唱腔设计：曹宥之、杨筱波；舞美设计：石竹云；主要演员：安肇琥饰刘文学，季洪江饰王老五，杨宝饰老爷爷，周忠胜饰刘妈妈。

剧本是根据《中国少年报》登载的少年英雄刘文学的事迹编写。

故事叙述了少先队员刘文学，在学校和家中受到了老师和家长的良好教育，一贯刻苦学习，尊敬师长，热爱劳动。一日，当发现集体的海椒被盗时，他便挺身而出，揪住坏人，严词拒绝了坏人的金钱诱哄，在与坏人的搏斗中英勇地牺牲。

剧本结构严谨，人物活泼，语言质朴生动，富于儿童的生活气息。公演后，由昆明市文化局、教育局通知全市及近郊小学生和一些初中学生前来观看，以至一日演出三至四场，连演半月余。

（文建民）

《红色少年》 滇剧剧目（丝弦腔）。1965年由昆明市滇剧团首演。编剧：于希林；导演：特邀省文艺学校编导班若干名实习生；音乐唱腔设计：王玉华、白自亮；舞美设计：石竹云；主要

演员：杨茂饰张高谦，张乃朝饰张先凤，杨顺饰张父，文建民饰张兵凤，周忠胜饰张母，蒙园明饰辅导员。

剧本根据《中国少年报》登载的少年英雄张高谦的事迹编写的。

故事叙述少先队员张高谦，在学校老师和家长的教育下，克服缺点，成为团结同学、努力学习、热爱集体的一名好学生。当他帮助集体放羊时，遇到手拿凶具的坏人要想抢羊，张高谦毫无惧色，勇敢地与坏人进行拼死搏斗。终因人小力弱，张高谦献出了宝贵的生命。

剧本故事性强，文词生动通俗，儿童情趣浓郁。该剧公演后，由昆明市文化局、教育局通知全市中、小学生前来观看。有时一日演出早、午两场，连演 20 余天。

（文建民）

《蝴蝶泉》 滇剧剧目（丝弦腔）。1982 年由昆明市滇剧团首次演出。编剧：王之墀；导演：王天佑；音乐设计：赵嘉禄；舞美设计：石竹云；主要演员：陈婷芸饰雯姑、杨泽洲饰霞郎，杨宝饰俞玉，杨维义饰阿龙，刘乐生饰阿花。该剧本在《春城戏剧》1983 年第 3 期发表。

剧本取材于方绍德的《雯姑与霞郎》。1959 年由刘菊笙、哈咏天、高绍曾等老艺人加工编排，更名为《蝴蝶泉》演出，并参加昆明市戏曲观摩会演。“文革”后，原剧本已失，由当时参加演出的主要演员白素叶、舒秀英、哈咏天、张万朝等回忆原剧的故事梗概，并由王之墀重新改写成剧本。

故事叙述白族少女雯姑与同伴在欢庆一年一度的“绕山灵”盛会时，撞见了荒淫暴戾的大理国俞王。俞王即微服追寻，于雯姑和情侣霞郎幽会时，假意赠簪、银与二人作成婚之用，并骗借了雯姑送给霞郎的定情之物——百蝶巾，却在二人婚礼时，强说

雯姑已受俞王簪、银之聘，而百蝶巾又为雯姑送俞王的信物。于是便派兵士将雯姑抢进俞王府。雯姑之父拦阻时竟遭杀害。雯姑肝肠寸断，欲以死相报。夜晚，霞郎冒死来救雯姑，不料被兵士擒住，殴打昏死，正当危急，随霞郎而来的同伴火烧王府后院，于混乱时救出雯姑、霞郎。俞王得报，怒率兵士穷追不舍。雯姑、霞郎逃至苍山云弄峰下无底潭边，眼看将被俞王追上，二人便挽手跳进潭中，殉情而死。雨过天晴，万千彩蝶翩翩起舞，此后年年如此。“蝴蝶泉”成为盛会，名传遐迩。

剧本文词优美，讴歌了纯洁、坚贞的爱情。由于该剧的演出形式能使白族音乐、舞蹈与滇剧音乐、表演的融合较为妥贴，大理风光在舞美上有所呈现，使整个演出富于浓郁的民族色彩。本剧除在昆明演出外，于1982年11月份到成都等地演出。

(文建民)

《青儿闹西天》 滇剧剧目（胡琴、丝弦、襄阳腔）。改编：王之墀；导演：朱英麟；音乐设计：侯文忠、赵嘉禄、王玉华、孟贵生；舞美设计：石竹云、金晓春；主要演员：陈婷芸、汪美珠、顾木兰饰青儿，杨宝饰许仙，杨泽洲饰许仕林，文建民饰法海，蒙园明饰白蛇，钱宝禄饰如来，马玲饰红鱼。《春城戏剧》于1981年第3期发表了该剧本。

剧本是根据老艺人周少林口述，哈咏天、吉德昌、杜玲1959年整理的演出本改编的。

故事叙述白蛇被法海压于雷峰塔下；许仙又被逼上金山为僧；同时，青儿也被锁在西天七宝池中。十七年后，青儿誓为白娘娘报仇雪冤的决心不泯，朝夕勤修苦练，终于挣断锁链，奔向雷峰塔来搭救白蛇。这时，许仙认出到金山烧香的许仕林就是自己十七岁的儿子，惧于佛门戒律，忍痛不敢相认；愧悔至极，遂甩掉素珠，脱去袈裟，向雷峰塔奔来，准备以死“对贤妻割心迹

痛贱前愆”。也在此时，许仕林弄清身世，奔至塔前，哭祭母亲。青儿为从塔中救出白娘娘，力斗十八罗汉，冒死向如来索得“传佛心印”，终于破掉雷峰塔，使许仕林一家重新团聚。

剧本塑造了青儿这一个忠肝义胆，敢与强大的恶势力血战到底的美丽形象。同时也因它的传奇性和抒情性，使演出更富于情趣。在省内和成都等地演出时，得到观众的赞赏，成为剧团的保留剧目之一。

（文建民）

《老牛筋相亲》 花灯剧目。1982年8月由昆明市花灯剧团正式演出。编剧：杨虎、谭祖云；导演：谭祖云；音乐设计：苏庆煌、袁留安；舞美设计：金晓春；主要演员：袁留安饰老牛筋，王玉霞饰李小莺。剧本在《春城戏剧》1982年第四期发表。

故事叙述撒梅老歌手海大爷、外号“老牛筋”，在“四害”横行时，因唱调子被批斗，发誓永不再唱。党的十一届三中全会给撒梅山村带来了兴旺景象，撒梅村庄歌声不断，老牛筋心动了。可是誓言既出，开口不肯，欲罢不能；为了给儿子相亲，在对歌场上碰到了撒梅新一代歌手——未来的儿媳妇李小莺。在青年们的感染、鼓动下，老牛筋又放开了嘹亮的歌喉。

该剧把山歌、花灯、民族舞蹈有机地结合在一起，是一出歌舞因素占主要位置的歌舞喜剧，全剧在艺术上更具传统花灯特色。

此剧参加云南省1982年戏曲现代戏调演获优秀剧目奖，剧作家洛水撰文评论，云南电视台全剧录像播放，云南人民广播电台录音播出。

（计家俊）

《书记请客》 花灯剧目。1982年8月昆明市花灯剧团首演。编

剧：王之墀、计家俊、钟宽洪；导演：张晓秋；音乐设计：苏庆煌；舞美设计：金晓春；主要演员：朱忠明饰书记，王钧元饰潘树，黄美蓉饰逢春婶，沙莉饰桂英。《春城戏剧》1982年第二期发表该剧剧本。

故事叙述某生产队支部书记的女儿结婚，原定喜事新办。媒人——书记的表弟突然以男方要求为由，要大请客。围绕这个问题，书记经过调查，终于巧妙地把请客后面隐藏的违法企图揭露出来，使女儿和群众都受到了教育。

该剧是一出花灯歌舞剧，编剧的风格样式，导表演技巧手法，音乐曲调也都充溢着醇厚的民族、民间风味，成功地创造了老支书的形象。此剧参加云南省1982年戏曲现代戏调演获剧目优秀奖。洛水、艾金曾撰文赞评。云南人民广播电台全剧录音播放。

（计家俊）

《探妹》 原名《开财门》，1954年云南省花灯剧团邀请老艺人樊永寿、李祥云传授，尹钊记录。1955年由王旦东整理改编，易名《探妹》。主要演员：张一凡饰干哥（董郎），郑丽芬饰干妹；1956年袁留安饰干哥，蒋丽华饰干妹。剧本收入《十年云南戏剧剧目选·花灯集》。

故事叙述勤劳的青年农民董郎，与干妹早有互爱之情，当干哥到干妹家探访时，二人言来语去，互表心愿，定下姻亲。

该剧演唱的曲调是：〔倒板桨〕、〔开财门〕，为传统花灯小戏中歌舞性较强的生旦戏。如：干妹梳头、换衣、传烟、递茶、抬板凳、坐板凳；干哥上路、叫门等；及二人见面后的表演都有成套的舞蹈身段。末尾的“比脚步”则是二人对舞。

1956年由云南人民广播电台录音播放，1959年由中国唱片社灌制唱片，1981年录制盒式磁带（选段）。均由袁留安、蒋丽

华演唱。

(袁留安 艾明)

《劝赌》 花灯剧目。昆明市花灯剧团演出。这个传统花灯小戏是由民间艺人陈发新、樊永寿传授，尹钊记录。1962年由杨其栋、秦瑞康整理，1978年袁留安、张惠生再次整理。

故事叙述王小二嗜赌，输尽家产。一日，王小二赌钱夜归，王妻苦口相劝，望夫改过自新，王小二深受感动，决心戒赌，重新做人。

这是昆明传统花灯的生、旦戏之一。全剧演唱〔闹五更〕和〔金纽丝〕。人物性格鲜明，是一出讲口戏，省、市及地、州、县剧团均排练上演，也常作为培训演员的教学剧目。

(袁留安 艾明)

《七星桥》 花灯剧目。1980年由昆明市花灯剧团演出。整理：黎方、袁留安；主要演员：孙跃进扮演胡二八，何菊兰扮演胡妻，汪涛扮演罗莫。该剧本1978年在《云南群众文艺》发表，后由云南人民出版社出版。

此剧系1954年由民间艺人李祥云、樊永寿传授，尹钊记录。1961年李润、余永琨整理，列为云南省戏曲学校花灯科教学剧目。1978年黎方、袁留安再次整理。

故事叙述胡二八夫妻喜得一子，胡妻认定是在七星桥土地庙求神得到应验，遂备香蜡供品前往还愿。此事被胡二八的表弟、游手好闲的罗莫得知，暗地跟踪，藏身土地庙后，乘机偷取鸡肉供品，恰被胡二八发觉，胡妻还误认为是土地显灵。当胡氏夫妻猜拳行令时，罗莫抓食酒菜，胡二八乘机揪住罗莫，胡妻始明真相。并斥责了罗莫的劣行。

该剧为传统花灯中情节较为完整，人物性格较为鲜明的一出

小戏。剧中演唱〔绣着〕、〔采花调〕、〔倒板桨〕、〔龙灯拳〕等四首曲调。及胡氏夫妻还愿上路、猜拳行令等，演唱语言生动，富有很浓的生活气息。载歌载舞，很有特色，常作为青年演员入门学习剧目。

黎方、袁留安改编本 1979 年获云南省剧本创作整理奖。1980 年昆明市花灯团参加昆明市青年演员会演获表演奖。《云南群众文艺》发表洛水的评论文章，赞扬该剧“短小精干、生动活泼、趣味横生、生活气息浓郁。”“像一颗璀璨的小明珠，耀人眼目。”

（袁留安 艾明）

《打鱼》 花灯剧目。该剧是清乾隆年间朱佐朝《缀白裘》中收集的《海家乐》中的一折。1954 年云南花灯剧团邀请民间艺人李祥云、樊永寿传授后演出，尹钊记谱。刘琼仙饰邬飞霞、吕海南饰邬老汉。

故事叙述邬老汉父女以打鱼为生，这天，邬老汉上街卖鱼未归，女儿在江边等候，盼望多打鱼儿孝敬父母。邬老汉归来后，则对女儿讲述打鱼的艰辛，盼女儿长大成人有一个美好的前程。

该剧演唱的〔打枣竿〕、〔挂枝儿〕、〔提水调〕和〔倒板桨〕都是明清小曲，唱词典雅优美，文学性较强，是昆明传统花灯剧目中较为文雅、古朴的传统剧目，历史较为悠久。唱调中的〔打枣竿〕，曾有“九板十三腔”之说，仅一句：“一江风吹不散孤舟小憩”，十个字旋律就进行了四十二小节（过门除外），演唱此一句需时五分三十秒。是一出生、旦戏中演唱难度较大的小戏。

（袁留安 艾明）

《货郎卖线》 花灯剧目。1954 年由花灯民间艺人樊永寿、李祥云传授。云南省花灯剧团搜集演出。袁留安饰货郎，黄琼珍饰王

三娘。

故事叙述小货郎挑担下乡卖货，王三娘欲买无钱，询问和观看了货郎担内的各种货物，最后只好作罢。

全剧演唱〔货郎调〕，唱词多为对答式句子，较为口语化，民间俗语、歇后语和谚语使用较多，通俗易懂。如：“戴起耳环叮当响，穿起绣鞋响叮当。”“擦起胭脂一点红，抹起香粉白如霜。”表演时，生、旦载歌载舞，歌舞性较强。

（袁留安 艾明）

《山伯访友》 花灯剧目。该剧是《柳荫记》（《梁山伯与祝英台》）中的一折，亦称《楼台会》，传统花灯剧。熊介臣整理并与李永年等艺人常演此剧。1957年在省文艺干校花灯班任教时，亲授该班学员冷用忠、王风英、李开福、戴琼仙。1979年与黎方合作再次修改，1980年发表在《盘龙文艺》。

故事叙述梁山伯与祝英台结为金兰，同窗攻读三载，英台告假回家后，山伯日夜思念。一日，山伯带领四九到祝庄探访，于楼台相会，方知英台是女郎，山伯喜出望外，急欲回家邀媒提亲，英台万般无奈，直言相告，因父母惧怕权势，已将终身许配马文才，三日后成亲。山伯闻言，悲愤难忍，顿时口吐鲜血抱病而归。

此剧由于有四九、人心在剧中插科打诨，意在使得剧情悲喜交织。楼台会为此剧中主要段子，表现了梁祝同窗时的美好回忆和山伯闻知英台被逼订亲的悲伤心情。

此剧为熊介臣教学的代表剧目。全剧唱腔沿用〔走板〕、〔道情〕、〔全十字〕贯穿始终。由于熊介臣的严格执教，无论唱腔、表演都非常细腻，人物性格鲜明。结合该剧教学，熊介臣还将自己扮演小生戏总结出来的“雅”、“洒”、“发”等艺术经验传授给学员。

（李开福）

《山里花》 花灯剧目。1964年11月由昆明市花灯团演出。编剧：王定明（执笔）、周培民；导演：周培民；音乐设计：苏庆煌；舞美设计：金晓春；主要演员：王玉霞饰山里花，熊长林饰老艾章，张人表饰岩帅，雷琴书饰米洛。

故事叙述：采茶季节将到，澜沧江畔的一个傣族生产队里，队长山里花和副队长岩帅为如何发展茶叶生产发生争执。山里花主张革新，挖潜，茶粮同时抓；副队长岩帅则认为只要抓茶就行，粮食可以依赖国家。山里花创造了双手采茶法，及时采下春茶，解决了劳动力不足的困难，用事实改变了岩帅等人的保守思想，并依靠群众揭发了勾结不法商人投机倒把的行为。秋收时，粮、茶均获丰收，山里花将赴北京参加国庆观礼，群众为她热烈送行。

剧本民族语言丰富，唱词优美，比喻生动贴切。山里花刻划得个性鲜明。全剧歌、舞、剧三者结合较好，具有边疆民族生活特色，为群众所喜爱。演出了一百二十多场，参加了云南省1964年现代戏观摩演出大会演出。1964年11月19日的《云南日报》曾以《山花多姿向阳开》为题发表评论。云南人民广播电台、福建前线广播电台均播放了全剧录音。

（钟淙）

《陈圆圆》 花灯剧目。1981年5月由昆明市花灯剧团首演。编剧：杜桂甲、马福慧；导演：杜桂甲；音乐设计：苏庆煌；舞蹈设计：段菊仙；舞美设计：金晓春；主要演员：王玉霞饰陈圆圆，李湘柱饰吴三桂，熊长林饰方猷庭，方玉文饰胡太乙，王钧元饰李棠，王文饰杨娥。

剧本曾参考《南明简史》、《明末史料》、《中国历史纲要》、《续修昆明县志》、《吴三桂始末》、《甲申三百年祭》和民间传说《陈圆圆》、《圆圆曲》、《论圆圆曲》中有关线索而创作。

故事叙述吴三桂引清兵入关后，割据云南，厚敛重赋，拥兵自重，有反清自立为帝的企图。吴三桂宠姬陈圆圆对吴三桂寄隅西南，潜谋异乱之举屡加规谏，反遭冷遇。为消除清廷对己猜疑，吴三桂迫永历帝废命逼死坡；侠女杨娥谋刺吴三桂未遂，血溅梳妆台。陈圆圆看清吴之野心，莲花池抗皇旨，拒封王妃，三圣庵削发为尼，同吴三桂毅然决裂。

剧本从一个侧面再现了明末清初云南的政治历史状况，生动地介绍了昆明“逼死坡”、“莲花池”等古迹的由来。

该剧唱词多，属唱工重头戏，并在唱腔、音乐、舞蹈、念白、表演等方面均做了一些新的探索。虽是古典宫廷戏，但具有云南乡土气息和传统花灯风味。

1981年9月由云南省广播电台录音播放，后又将其中唱段录制成盒式磁带，发行省内外。

(朱忠明)

《龙门》 花灯剧目。1961年12月由昆明市花灯剧团演出。编剧：秦瑞康；导演：杨其栋；音乐设计：毕嘉富；舞美设计：金晓春、许勃；主要演员：方玉文、张人表饰阿鹰，刘秀华饰翠凤，熊长林饰贺郎龙。

本剧系根据昆明地区西山一带开凿龙门石刻的民间传说，并参考了田间同名长诗《龙门》编写创作的。

故事叙述了昆明西山石匠阿鹰和渔女翠凤的爱情故事。三月三圆通山樱花会上，恶霸贺郎龙遇见美丽的渔女翠凤，妄图对其霸占侮辱，石匠们在阿鹰的率领下，与之作了多次斗争，贺郎龙丑态百出。为反抗封建恶势力，翠凤被迫投入滇池自尽，阿鹰悲愤之极，痛不欲生，从开凿的龙门上跃入烟波浩渺的滇池中。歌颂了人们忠贞的爱情及斗争精神。

该剧是昆明市花灯剧团建团后上演的第一个自创剧目。剧中

音乐部分，除用了昆明花灯传统曲调〔打枣竿〕、〔挂枝儿〕等外，还吸收了部分白族民间音乐如：〔大理山歌〕等。舞蹈组还在剧中编排了不少汉族和白族舞蹈场面，在用花灯艺术形式表现民族题材方面，作了新的尝试，为该团以后的艺术发展奠定了一定的基础。

（艾明）

《乡城亲家》 花灯剧目。该剧系1955年由省花灯剧团邀请民间艺人李少阳、李文阳、马兴陈传授，尹钊等记录。

该剧取材于清乾隆年间朱佐朝《缀白裘》中的《探亲相骂》。

故事叙述农民何大发老汉的女儿嫁给城里小李料为妻。新春正月，何老汉打发老婆（乡婆）进城看望女儿，母女相见，女儿痛诉在李家受虐待之苦处，恰被婆婆（城婆）听见，引起了两亲家之间的一场争吵，这时，小李料回来后，极力从中劝和，两亲家复又和好如初。

该剧有浓厚的昆明乡土生活色彩，反映了民国初年，昆明城乡的生活习俗，历数了昆明东南城门间的景物。全剧都唱〔金纽丝〕。

表演上尤以乡婆进城时骑毛驴的各种姿态为精彩。该剧唱、念、做、舞并重，行当较为齐全。

（袁留安 艾明）

《祥林嫂》 昆明曲剧剧目。1956年9月由昆明市大众游艺场首演。改编：李凤章、王琼；导演：王琼；编曲：张义清、聂光荣；舞美设计：金龙生；主要演员：张秀芬饰祥林嫂，王兆麟饰贺老六，文守仁饰鲁四老爷。

该剧根据鲁迅原著《祝福》改编。

故事叙述青年寡妇祥林嫂被婆家卖给贺老六为妻。她不愿再

醮，深夜逃出，到鲁四老爷家当佣工，后被发现抢回，强迫与贺老六成亲，后生子阿毛。几年后，贺老六贫病而死，阿毛遭狼叼走，祥林嫂只得再回鲁家帮工。她因两次丧夫而深为主人厌恶，为解脱“罪孽”，祥林嫂用积攒的工钱到土地庙捐了门槛，但无济于事，终被鲁家逐出，除夕之夜饥寒交迫死于街头。

该剧的演出将扬琴音乐发展为曲剧成套声腔。演员纯真朴实的表演，使舞台上呈现出时代气氛。忠实地表现了小说《祝福》的主题，揭露了旧中国封建社会的罪恶。因而，这出戏受到观众的欢迎，连续上演四个多月。著名电影导演凌子风看了戏后给予充分肯定并作了艺术指导。金穗、黎虹曾在《云南日报》发表剧评。中国唱片厂录制了该剧唱腔选段发行。

(季逢时)

《红石岩》 昆明曲剧剧目。1959年4月由昆明人民曲剧团首演。编剧：石玉、灌玉；导演：许丛新；音乐设计：张义清、栗臻、张莹莹；舞美设计：张乐天；主要演员：张莹莹饰维留妮，王兆麟饰阿格里雅，冯炳臣饰毕么帕，梁正德饰克摆拉包，张秀芬饰那姆楚，王璟饰阿朵。云南人民出版社出版了剧本单行本。

剧本创作取材于彝族支系昆明撒梅人有关调子会起源的民间传说。

故事叙述土司毕么帕对热恋中的情人阿格里雅和维留妮又嫉又恨，订下毒计强聘维留妮为妻，抓走并欲害死阿格里雅。乡亲们全力为阿格里雅担保，毕么帕无奈，只得将他释放，但暗中却派家丁跟踪，并将他推下悬崖，又抢维留妮进府逼婚。阿格里雅幸得猎人阿朵相救，扮成老猎人救出维留妮，毕么帕率众穷追，这对恋人被逼得无路可走，双双撞死于崖顶，血染岩红。“红石岩”由此得名。为纪念这对苦难的情人，撒梅人每年8月16日至18日都要在红石岩前聚会、歌舞三日。

《红石岩》是昆明人民曲剧团创作演出的第一个少数民族题材剧目，它展示了曲剧的艺术特色和民族风情。1959年4月参加云南省艺术节会演和省市剧团向建国十周年献礼重点剧目展览演出。中国唱片厂录制了该剧唱腔选段发行。云南人民广播电台于1981年录制播放了唱腔选段。

(季逢时)

《啼笑因缘》 昆明曲剧剧目。1961年由昆明人民曲剧团首演。改编、导演：栗臻、唐云卿；音乐设计：张义清、栗臻、张莹莹；舞美设计：张乐天；主要演员：张莹莹饰沈凤喜，栗臻饰樊家树，刘敏昌饰刘德柱，梁正德饰沈三弦，李梅玲饰关秀姑，张秀芬饰沈母。

该剧根据张恨水同名原作并参考北京曲剧本改编。

故事叙述十年内战时期的北平，大学生樊家树与鼓书艺人沈凤喜真诚相爱，二人约会北海时被北洋军阀刘德柱撞见。刘德柱垂涎沈凤喜年轻貌美，以唱堂会为名将她骗至府内强逼为妾。沈凤喜的闺友、杂耍艺人关秀姑仗义巧入虎穴，密约她到北海与樊家树重逢，沈依约而往，被盯梢的副官发现。沈凤喜回府后即遭刘德柱毒打、凌辱以致精神错乱。刘德柱又设下圈套，佯放沈凤喜回家，诱捕了樊家树，沈凤喜精神上连受巨创，陷入癫狂之中。

这出戏对曲剧声腔的运用、发展、革新较有成就。舞台上再现了北京20年代的风貌而受到观众的欢迎，连演一百多场。昭通、陆良、马关等县文工队曾搬演此剧，玉溪花灯团将它移植为花灯演出。

(季逢时)

《夜半歌声》 昆明曲剧剧目。1979年由昆明人民曲剧团首演。

编剧：王道；导演：陈佩耕、王琼；音乐设计：栗臻；舞美设计：杨士杰；主要演员：栗臻饰宋丹萍，蔡金碧饰李晓霞，徐春元饰汤俊，李梅玲饰绿蝶，郭留德饰孙小鸥。

剧本根据同名电影故事编写。

故事叙述著名演员宋丹萍以歌声宣传抗日救国，受到青年女学生李晓霞的崇拜和爱慕，两人产生了爱情。汉奸、社会局长汤俊，追求李晓霞碰壁后，逮捕宋丹萍，欲逼李晓霞就范。宋丹萍怒斥汤俊卖国行径，而惨遭迫害。宋丹萍在众人帮助下，伤口渐愈，正当他将与李晓霞成婚之际，发觉自己面容已毁，悲愤出走，销声匿迹。后来，宋丹萍在藏身的剧场暗中指导青年演员孙小鸥，演唱时被其发现，于是宋丹萍便向孙讲述了自己的遭遇，激励他演好爱国戏。李晓霞受刺激而疯，汤俊转而对女演员绿蝶图谋不轨，危急中宋丹萍挺身而出与之搏斗，汤俊于惊慌慌乱之中坠楼而死。

该剧演唱的曲剧声腔结合了电影中的《夜半歌声》、《黄河之恋》、《热血》等爱国歌曲，演出后受到观众欢迎。由于电影原著的积极意义及影响，在社会上引起了争议。

（季逢时）

《茶花姐妹》 昆明曲剧剧目。1982年由昆明人民曲剧团首演。编剧：王道；导演：张莹莹；音乐设计：栗臻；舞美设计：杨士杰；主要演员：蔡金碧饰白茶，李梅玲饰白玫，徐春元饰普长春，栗臻饰普大爷，郭留德饰郑晓峰，张秀芬饰白母，黄群饰姨妈。剧本刊登于《春城戏剧》1983年第1期。

剧本根据我省园林科研人员培育出茶花新品种，在国际花展上获奖的报道创作的。

故事叙述出身茶花世家的两姐妹白茶和白玫，志向不同、性格迥异。姐姐继承父志，精心培育茶花新品种；妹妹不安心育花

工作，追求物质享受。归侨青年郑晓峰企图以追求白玫达到骗取白茶科研成果的目的而周旋于姐妹之间。白茶在花农普长春及其父帮助下终于培育出名贵的香山茶。白玫在姐姐的影响和帮助下，识破了郑晓峰的爱情把戏，决心与姐姐一道为培育茶花新品种而贡献青春。

剧本着力表现了知识分子与工农结合，刻苦钻研的精神和爱国主义思想。该剧音乐吸收了撒梅山村特有的山歌小调，独具风格，表演融合了话剧表演和戏曲传统程式，舞台美术进行了虚实结合的探索。

这个戏参加 1982 年 8 月云南省现代戏调演及同年 10 月的昆明市创作剧目汇演均获优秀剧目奖，《云南日报》、《春城晚报》及省调演会刊共发表评论文章六篇。云南人民广播电台录制播放了这个戏的选场及主要唱段。

(季逢时)

《通天犀》 京剧剧目。昆明市劳动人民京剧团首演，1959 年 9 月由云南省京剧演出团赴京、沪等地演出。整理改编：刘奎官、顾峰、赵凤池、陈佩玉；主要演员：李松涛饰徐世英，韩福香饰徐飞珠，杨勇斌饰穆玉玠，梁建国饰程老学，刘万祥饰抓地虎。剧本发表于《边疆文艺》1961 年 11 期。

此剧出自清代传奇《通天犀》，据《曲海》总目介绍，原为梆子戏，早年为范宝亭传授给刘奎官，刘不断作了加工，1921 年赴沪演出，徐慕云建议他改唱西皮，遂驰誉南北各地，1948 年刘奎官到昆明后，常演此剧，成了他的代表剧目之一。

1956 年在云南省剧目讲习班时，刘奎官将所演《通天犀》作了口述，由赵凤池、韩步青等记录，1959 年初在刘奎官主持下，组成改编小组，将《通天犀》与《白水滩》两剧首尾贯穿，对人物姓氏、时代背景和出事地点作了较大改动，改编为整出大

戏，经过排演后，又作了修改加工。此后成为云南省京剧院的保留剧目。

故事叙述梁山泊好汉后裔徐世英与妹飞珠聚义青龙山，劫得皇杠后，设宴庆功。徐因下山，醉卧宝珠寺，为兖州兵马统制刘子明擒获，徐的家传宝剑通天犀也被刘夺去，由子仁杰佩用，并派仁杰押徐进京发落，途经白水滩时，为徐飞珠救走其兄，打败仁杰，穆玉玢见状不平，误助官军打退徐氏兄妹，仁杰因走失犯人，不敢见父交差，乃赴曹州寻舅父白达求救，遂诬穆私通江洋大盗，刘子明将穆定成死罪，穆之家主程老学亦被发配，适遇飞珠搭教程老学回寨，徐世英问明原委，痛恨官府诬良为盗，且不计前嫌，兄妹率兵劫法场，在与官军决斗中夺回通天犀，并将囚犯穆玉玢救回山寨，嘉其武艺高强，以妹许之。

此剧武打与做工并重，尤以青面虎坐寨《询程》时一系列身段及椅子功颇为出色。还有徐在酒楼痛饮的“龙戏水”和眺望法场时板“朝天蹬”等表演、特技与剧情紧密结合，进而突出人物形象，都有独到之处。

(顾峰)

《皇陵恨》 评剧剧目。又名《爱的葬礼》。1982年由昆明市评剧团首演于昆明。编剧：黄光辉、黄聂；导演：杨跃文；音乐唱腔设计：欧建宁、王再仁；舞美设计：高明德；主要演员：郎萍饰冯香罗，叶天壁饰李上源，李淑惠饰石泓娇，张彦饰李幼聪，李恩庆饰马妙良。

《皇陵恨》一剧，取材于张笑天、韦连成的中篇小说《爱的葬礼》。

故事叙述晚唐时，唐王乏嗣。皇后石泓娇欲专权宫廷，与心腹太监马妙良合谋，从民间抢来善良美丽的冯香罗代其生子，又欲害死香罗。冯香罗死里逃生，与表兄李上源天各一方，不知音

讯。十七年后，香罗之子李幼聪登基，冯香罗回转京城，却又被心毒手辣的石泓娇借李幼聪之手毒死亲生之母。幼聪为母建造皇陵，李上源终身守陵，怀恨而终。

剧本在文字上以抒情为主，唱词用唐诗作基础，为求典雅动人。导演手法虚实并用，全剧通用京白不上韵。在音乐上采用古筝等乐器来烘托悲剧气氛，古筝伴奏下的诗朗诵，很有特色。服装也力求符合时代；舞美使用自动幻灯和画外音。该剧售票演出六十多场，其中满场达一个多月，特别是1983年二次演出时，更受到春城观众的欢迎；玉溪地区花灯团、京剧团等地州剧团都来观摩、学习并移植演出。

（黄光辉）

《葫芦信》 川剧剧目（高腔）。1960年由云南省川剧团首演。编剧：杨明、曾耀光、戴德源、李远松、尤文奇；导演：周企正；司鼓：王礼兴；音乐设计：李远松；舞美设计：宋尧生；领腔：吴德芳、潘幼华；主要演员：周学茹饰南慕罕，江大泉饰召罕拉，王树基饰勐遮王，张开国饰景真王，李毓民饰摩古拉，段光旭饰玉罕。剧本于1962年由中国戏剧家协会云南分会、云南省戏剧研究室编印发行。

该剧取材于同名傣族民间叙事长诗。

故事叙述古代云南西双版纳勐遮王子召罕拉出宫赶摆时，与美丽的景真公主南慕罕一见钟情，比肩起舞。回宫后，召罕拉求父王派遣使臣到景真向公主求婚。勐庶王早存侵吞景真之心，图藉联姻之举，以达到扩张疆土的目的，遂欣然允诺，两国得以结盟为亲。勐遮王邀请景真王过国欢宴，在魔师摩古拉的预谋下，暗在酒中置毒，不料在席前献武的召罕拉剑挑酒杯，使其父的阴谋当场败露。勐遮王恼羞成怒，将王子和公主囚禁深宫，下令发兵进犯景真。南慕罕和召罕拉为了两国百姓免遭屠戮，急欲将消

息传送，但身遭羈囚，无法出宫。聪明的南慕罕发现窗下的南卡河直淌景真，便将战讯写于贝叶，封入葫芦，掷进河中。景真王得讯，严阵以待，使勐遮军大败而归。勐遮王咎罪于王子和公主，将二人押进丛林，双双活埋。勐遮百姓们非常崇敬和痛惜王子、公主，葫芦传信的故事至今流传在美丽的西双版纳。

剧本在文学风格方面，吸取了傣族赞哈诗歌的特点；唱腔与伴奏音乐溶入了傣族音乐旋律和韵味；舞蹈身段化入了傣族孔雀舞姿。在川剧编演少数民族题材戏剧方面，作了比较成功的尝试。

1961年，《边疆文艺》第二期发表吴德辉《关于川剧〈葫芦信〉的改编》一文，就此剧的结尾处理和改编得失提出看法。自此，《边疆文艺》开展此项讨论，逐期发表争鸣文章，之后，编印了《关于川剧〈葫芦信〉问题讨论集》。

（戴德源）

《红岩》 川剧剧目（高腔），上下本。1962年由云南省川剧团首演。上本改编：何涟如（李明璋）、尤文奇、戴德源、曾耀光；下本改编：尤文奇、戴德源；导演：周企正；司鼓：王礼兴；音乐设计：李远松；舞美设计：宋尧生；主要演员：王树基饰许云峰，周学茹饰江雪琴，熊金铭饰李敬原，韩定明饰成岗，胡琦饰双枪老太婆，汪大泉饰刘思扬，周企正饰华子良，曾耀光、赵紫微饰徐鹏飞，温玉林饰甫志高；领腔：吴德芳。剧本于1963年由中国戏剧家协会云南分会、云南省戏剧研究室分上、下本编印发行。

剧本取材于罗广斌、杨益言同名长篇小说改编。

剧本在原著的基础上，根据川剧的特点，表现建国前夕中共重庆地下党党员江雪琴赴川北华莹山参加游击斗争途中，发现自己的丈夫游击纵队政委彭松涛被敌人“枭首示众”，她强忍悲痛，

上山会见了纵队司令双枪老太婆，但被叛徒甫志高出卖被捕。中共重庆市委工运书记许云峰也因特务跟踪而身陷囹圄，他拒绝了敌人的威胁利诱，在狱中会见了《挺进报》领导成岗，向特务头子徐鹏飞进行了不屈不挠的斗争。他与狱中难友江雪琴、华子良、刘思杨、齐晓轩、龙光华等，公开和秘密地同敌人展开一系列反迫害、反屠杀的斗争。正当解放大军胜利逼近重庆山城时，敌人在渣滓洞、白公馆监狱策动大屠杀，在你死我活的战斗中，英雄的共产主义战士们光荣献身。但是，山城在曙光中迎来了解放。

云南人民广播电台、四川人民广播电台曾先后播送全剧和选场。云南省曲靖地区滇剧团、玉溪花灯剧团等曾移植演出。

（戴德源）

音 乐

昆明花灯音乐

渊源、衍变及其发展

昆明花灯是昆明地区以汉族为主的，以昆明方言语音为基础的，以演唱明清小曲为主的，集歌、舞、戏于一身的民间歌舞小戏。

元末明初，汉族大量入滇戍边屯田。这些中原内地汉族移民的到来，把他们原籍的文化艺术、歌舞戏曲等也随之带到云南，带到了昆明。经过多年变迁，与昆明原有的民族民歌、“社火”活动等一些音乐艺术融合，逐渐形成了昆明花灯音乐。

昆明花灯音乐的渊源，除了外来的明清小曲之外，还与昆明地区人民生产劳动和生活习俗及民族民间歌舞有着密切的关系。早年的“社火”活动和农民田间劳动、喜庆丰年、祭天拜神、祈求风调雨顺、五谷丰登的“太平灯”；祈求多子多福的“子孙灯”等，可以说是昆明花灯音乐的雏型，加上从内地传入的一些明清小曲和剧目（如经施章先生考证，脱胎于南曲的《渔家乐》及其曲调〔打枣竿〕、〔挂枝儿〕等）的影响，逐渐形成了具有昆明本地特色的、乡土气息浓郁的昆明花灯音乐。

从昆明花灯已收集的一百一十二支曲调（其中：昆明六十八支；呈贡四十四支），与云南其他地区花灯比较，昆明花灯音乐具有下面两个特点：一、剧目和曲调较为古朴，文词典雅，以演唱明清小曲为主；二、在演唱和演奏风格上，有“正宫调”和

“背宫调”之区分。

昆明花灯音乐主要来源于以下几个方面：

1. 明清小曲

明·沈德符在《顾曲杂言》中记载：“嘉、隆（按：1522～1572）间，乃兴〔闹五更〕、〔寄生草〕、〔罗江怨〕、〔哭皇天〕、〔干荷叶〕、〔粉红莲〕、〔桐城歌〕、〔银绞丝〕之属，自两淮以至江南……”明清不少文人在诗文里，对昆明演唱明清小曲曾有不少极有价值的记述。不少明清小曲，如：〔打枣竿〕、〔挂枝儿〕、〔哭皇天〕、〔寄生草〕、〔倒扳桨〕、〔金纽丝〕、〔红绣鞋〕等均被吸收于昆明花灯音乐中。它们的词格大都属于词牌性，词文典雅，旋律优美，结构严谨，不少曲调抒情性很强。在昆明花灯的传统剧目《打鱼》、《朱买臣休妻》、《乡城亲家》、《打花鼓》等之中广为运用。仅呈贡的二十出传统花灯剧中，有九出用了〔打枣竿〕，有七出用了〔金纽丝〕，有六出用了〔倒扳桨〕。有的剧中，使用多种曲调，如《打鱼》中就是由〔打枣竿〕、〔挂枝儿〕、〔绿柳荫〕、〔提水调〕和〔倒扳桨〕等几支曲调演唱的，这是昆明花灯音乐结构的主要方式。也有的剧目，从头到尾只用一支曲调反复演唱，如《乡城亲家》，全剧仅只唱〔金纽丝〕，这种情况为数不多。

这部分曲调，历史悠久，风格古朴，是昆明花灯音乐中的主要组成部分，在昆明花灯音乐中占有很重要的地位。它们的戏剧性较强，善于表现起伏较大的戏剧情节和人物思想感情，常作为若干大小剧目中的主要唱腔使用，如《依莱汗》、《小姐与长工》、《探干妹》、《孔雀胆》、《陈圆圆》等剧就是以其作为主调进行创腔的。一些剧目的唱段曾先后灌制唱片、录音和录制盒式磁带，发行全国。

2. 民间小调

一些外地流行的民歌小曲传入云南，与昆明花灯曲调结合，

通过演唱流传，几经演变，也被吸收入昆明花灯音乐之中，成为昆明花灯音乐中的一部分，如：〔虞美情〕近似苏州民歌〔九连环〕；〔叠断桥〕近似江苏民歌〔茉莉花〕，此外尚有流行全国的〔绣荷包〕、〔闹五更〕等。昆明系多民族地区，民族民间歌舞和民歌流传甚广，昆明花灯在形成和发展过程中，不断吸收了一些民族民歌小调，丰富自己的音乐，如：彝族撒梅人的〔猜调〕、〔金鸡调〕、安宁民歌〔八街调〕和昆明汉族对调子的〔昆明小调〕（也称〔北门调〕、〔东门调〕等）。这些曲调，地方色彩浓厚，旋律流畅动听，易学易唱，深为群众喜爱，它们善于表现短小简练的剧目和演唱，或可边歌边舞，常作为一些小戏或歌舞的曲调使用。另外，一些民间讲善书、圣谕的〔书腔〕、〔点点书〕；官员们出巡的吹打曲牌〔将军令〕和宗教活动中斋婆们唱的〔散花调〕等，也被吸收入昆明花灯音乐里，在特殊剧情中使用，一般很不常用。

3. 其他音乐

昆明花灯音乐中，吸收其他剧种或曲种音乐的曲调还有：〔小放牛〕、〔补缸调〕和〔吹腔〕等。这些曲调，多半属于专曲专用，如〔小放牛〕只在《小放牛》中使用，〔吹腔〕只用于《赵匡胤打枣》之中。

昆明花灯音乐与其来源一样，品种较多，也十分复杂。它们之间既有共性——都是花灯曲调，又有个性——来源多样化、演唱风格多样化，同一支花灯曲调，不同地区有不同的演唱方法，不同人又有不同的演唱方法。

在长期的花灯演出活动中，艺人们对昆明花灯音乐的发展作了很多的工作。明末清初传进的剧目：《打鱼》、《乡城亲家》、《瞎子观灯》、《打花鼓》、《放羊》等，大都是清乾隆年间朱佐朝记载明末清初兴起于民间的“花部戏”的《缀白裘》中所收录的。有的如《朱买臣休妻》、《王大娘补缸》、《大头宝宝戏柳翠》

等，与更早的元杂剧是相同的。这批剧目的出现，尤其是“以戏带曲”的方式，将若干明清小曲传入昆明。如〔打枣竿〕、〔挂枝儿〕“不问南北，不问男女，不问老幼良贱，人人习之，亦人人喜听之，以至刊布成帙，举世传诵，沁人心腑。”（见明·沈德符《顾曲杂言》）。清人朱绂、张九铎、檀萃、严烺、周昱等人一些诗词中，都提到演唱〔打枣竿〕一曲之事。

二十年代到三十年代间，玉溪花灯开始出现在昆明郊区农村，随着几次进城内唱堂会戏、祝寿戏和清唱演出，声誉大增。玉溪花灯音乐以其著名的“五大调”优美的旋律、新颖的唱腔吸引了昆明花灯爱好者。昆明花灯艺人和玉溪花灯艺人们，对玉溪花灯音乐中的〔道情〕、〔走板〕、〔全十字〕、〔五里塘〕、〔昭通调〕等曲调的结构、行腔、吐字和虚词的安排作了补充和发展，使其更加丰富和完善，人们称之为“新灯”，而现昆明花灯则相对称为“老灯”。1938年，王旦东等组建“云南农民救亡灯剧团”，编演了一批以抗日为内容的演唱和剧目，在宣传抗日中，起到了重大作用。四十年代后期，花灯彩排茶室的兴起，演出连台本戏和大本头戏，又根据善本书、滇剧甚至小人书等移植和编演了不少剧目，为维持营业，一些滇剧艺人参与唱花灯，而一些花灯艺人也学着唱滇剧，花灯、滇剧同台交叉或混合演出，所以出现了剧目、唱腔、伴奏和打击乐均向滇剧吸收和借鉴的“灯夹戏”时期，促进了花灯唱腔在保持其曲牌体的同时，逐渐局部地向板腔体过渡性的发展。如昆明艺人李永年被称为“道情先生”，就是因为他在补充和完善花灯曲调〔道情〕方面作出了贡献。又如四十年代后期“灯夹戏”时期，在《断桥会》里“金山寺与法海一场争斗”的唱段里，艺人们将〔道情〕第一乐句扩充为〔倒板〕节奏，后转入中速的〔道情〕，六句之后又转为中速稍快的〔走板〕。这是借鉴滇剧中〔倒板〕→〔机头〕→〔一字〕

——〔二流〕……的结构形式，形成花灯自己的〔倒板〕——〔道情〕——〔走板〕的结构形式，向一定的板腔体靠拢，这种结构形式，虽还不尽完善，但被后来的花灯演出一直沿袭使用到今。

四十年代末，昆明大中学生编演反独裁、要民主的“学生灯”，为迎接解放作出了光荣的贡献。

这一时期，出现了余家有、熊介臣、李永年、李芹、马云顺、谭宣、蒋世凯等在唱腔上有一定造诣的艺人；还出现了王崇礼、郭善、温庭璋、李永年、杨春林和黄治宝等有名的琴师和鼓师。

建国以来，随着一批新音乐工作者尹钊、陈源、张一弓、苏庆煌、贺裕昌、艾明等的加入和剧团的专业化、正规化，昆明花灯音乐不断得到丰富、完善和提高。在创腔方法上，借鉴了主题发展的手法，吸收一些地方剧种板式结构经验，广泛采取各地花灯音乐和适当采用一些民族音乐进行创腔，增强了花灯音乐的戏剧表现能力。在伴奏音乐方面，从跟腔伴奏进而发展到配器伴奏；建立了以板鼓为中心的打击乐体制，伴奏乐器不断增加和丰富，从原来的文场“四大件”扩充为以民乐为主、适当加入一定西乐的混合乐队编制。〔金纽丝〕、〔倒扳桨〕、〔打枣竿〕、〔挂枝儿〕、〔渔翁乐〕、〔寄生草〕、〔哭皇天〕等一批源于明清小曲的古老传统花灯曲调，在《小姐与长工》、《红葫芦》、《探干妹》、《依莱汗》、《蝶恋花》、《孔雀胆》、《陈圆圆》等剧中作为主调进行创腔，古曲发出了新声，使其功能充分发挥，结构不断完善。不少根据昆明花灯曲调创腔的唱段，已成为广泛流传的曲目和专业声腔教学的必备课程。

1951年，昆明市文联音协组织收集了昆明花灯音乐并收入《云南民间音乐·第二集》中出版。后来，又先后出版了杨放、张

一弓、尹钊、罗曼秋、聂秀敏、付晓等人收集的昆明、呈贡、玉溪、楚雄、姚安、元谋、嵩明、弥渡花灯音乐。出版了《云南花灯曲调选集》、《云南花灯选曲一百首》、《云南花灯常用曲调 101 首》和《袁留安花灯唱腔选》等花灯音乐册子。还出版了《王秀鸾》、《依莱汗》等一批附有曲谱音乐的单行本。中国唱片社、云南人民广播电台、云南电视台和云南音像出版公司等先后为不少昆明花灯灌制唱片、拍摄录像、录音和录制盒式磁带，对昆明花灯音乐的推广起到了很大的作用，做了很多的工作。

唱腔音乐

昆明花灯音乐是多结构的曲调布局。

如：在《打鱼》中，由〔打枣竿〕、〔挂枝儿〕、〔绿柳荫〕、〔提水调〕和〔倒扳桨〕等几支曲调演唱。

在《朱买臣休妻·后逼》中，由〔挂枝儿〕、〔哭皇天〕、〔打枣竿〕、〔金纽丝〕和〔倒扳桨〕等曲调演唱。

在《长亭饯别》中，由〔打枣竿〕、〔挂枝儿〕、〔倒扳桨〕、〔金纽丝〕和〔离亲调〕等曲调演唱。

一般剧目中，都由几支曲调连接演唱，但也有个别剧目例外，如：《乡城亲家》全剧只唱〔金纽丝〕一支曲调；〔开财门〕中，只是干哥上场时唱〔倒扳桨〕，其余全剧都唱〔开财门〕。

昆明花灯音乐中，〔打枣竿〕一般只用于女角演唱，〔挂枝儿〕一般只用于男角演唱。如上举例剧目中，邬老汉、朱买臣和张君瑞等男角都只唱〔挂枝儿〕；而邬飞霞、崔氏、莺莺和红娘等女角都唱〔打枣竿〕。故有男不唱“打枣”，女不唱“挂枝”之说。

昆明花灯曲调的唱词，大部分为七字结构，少量是长短句的，还有十字结构的，夹杂有少数五字句。

昆明花灯曲调的音乐结构有说唱性的上下句结构，也有四乐

句和多乐句结构。每支曲调前通常有二~四小节过门（有长过门的），有的曲调有扫板，个别曲调乐句之中有行弦（放腔），亦称为浪板。

1. 说唱性结构。如

打 岔 调

选自《瞎子观灯》

1 = C $\frac{2}{4}$

6̣. 5̣ 6̣ 6̣ 1̣ | 2̣ 1̣ 2̣ | 5̣. 6̣ 6̣ 6̣ 1̣ |

杨 梅 出 在 深 山 里， 锁 梅 出 在

2̣ 1̣ 2̣ | 6̣ 5̣ 6̣ 6̣ 6̣ 1̣ | 2̣ 1̣ 2̣ |

路 旁 边， 莽 子 出 来 个 三 楞 子，

6̣. 1̣ 2̣ 1̣ 1̣ | 2̣ 1̣ 2̣ ……（下略）

大 麦 出 来 个 两 尖 尖，

这类曲调的特点是旋律近似语调口音四声变化的直译，类似数板，仅以每个乐句（一般是二小节）多次反复使用，旋律随唱词（昆明方言）四声变化而变更，保持着半说半唱的形态。其他尚有〔书腔〕等曲调也属此类型。

2. 上下句结构。（二句结构）

如〔秧鼓调〕、〔祝英台〕、〔补缸调〕、〔梳妆〕等都属此类。这类曲调最为常见，乐句工整，易于演唱，善于托词，一般都是

最后两小节或最后一乐句重复一次，渐慢至结束。

3. 多乐句结构

这类型曲调旋律优美，结构较为复杂，抒情性强，善于表达人物的思想感情，是昆明花灯音乐中的主要组成部分。如：〔倒扳桨〕、〔青平玉〕、〔打枣竿〕、〔挂枝儿〕、〔金纽丝〕、〔寄生草〕、〔哭皇天〕、〔开财门〕（以上曲调见选例）、〔送郎〕、〔小尼僧〕等。

多乐句结构中，最为特殊的是《打鱼》中邬飞霞唱〔打枣竿〕一曲，仅第一句唱词“一江风吹不散孤舟小愁”十个字，单是声腔旋律就进行了四十一小节，加上曲前过门二十四小节，曲中过门三十一小节，共计为九十六小节，仅演唱此句（曲）就需五分三十秒时间。其特点是字少腔多、行腔委婉、虚词衬字“哪呀哎嗨哟”等使用得较多。这是昆明花灯音乐中较为典型的例子。

此外，尚有个别曲调明显地看出前后两部分是由两支分别不同的花灯曲调组成的。如：〔板凳龙〕中的〔女采茶〕一曲，前半（二乐句）是玉溪花灯调〔东川采茶〕，后半（二乐句）系玉溪花灯调〔绣荷包〕。当然这类情况仅只是个别的，其他曲调结构中尚不多见。

昆明花灯音乐中的另一个特点是存在着“正宫调”和“背宫调”两种不同风格的演唱、演奏方式。昆明花灯曲调定弦多为5~2，即常说的“正宫调”；呈贡花灯音乐主要定弦为6~3，即常说的“背宫调”。昆明花灯音乐以“正宫调”为主，呈贡花灯音乐则以“背宫调”为主。它们这一特点的形成，是因为在使用同一支曲调时，由于定弦和演唱的不同，构成了音乐上的变化，因而使吐字、旋律和伴奏的处理上都彼此不同，再加之昆明与呈贡两地方言尚有一定的差异，所以形成了两种“宫调”风格上的差异。例如：同一出《乡城亲家》中何大发唱的〔金纽丝〕、《打

鱼》中邬老汉唱的〔提水调〕，“正宫调”与“背宫调”就各有不同的变异。这种历史上形成的两种不同风格的演唱和演奏方法，受到人们的喜爱，一直流传至今。（注：昆明叫何大奋，呈贡叫何大发；昆明称〔提水调〕，呈贡称〔滴水调〕，可见两地方言语音的差异一斑。）

在昆明花灯发展的历史长河里，不少艺人对花灯唱腔音乐，根据剧目、剧情和人物情绪变化，作了不少有益的改良和尝试。

昆明市花灯剧团演出的《陈圆圆》唱段〔吴玉春宫有蓬莱〕、《书记请客》唱段〔冷言冷语话双关〕中，用〔金纽丝〕旋律创腔，借鉴京剧〔摇板〕、〔紧拉慢唱〕等板式，增强了花灯曲调的表现力，强化了戏剧节奏。云南省花灯剧团的《依莱汗》、昆明市花灯剧团的《山里花》里，因表现傣族人民的生活，又适当吸收了一些傣族音乐，点缀了剧目的民族特点和边疆特色。

昆明花灯曲调里，几乎每一支曲调在唱腔旋律之前都有二至四小节音乐过门，个别曲调过门较长，如〔打枣竿〕，前面过门竟有二十四小节之多。有的过门旋律可以同时适用于几支曲调，如：

$$\begin{aligned} & (\underline{3\ 5\ 6\ \dot{1}} \mid \underline{5\ 6\ 5\ 3\ 5} \mid \underline{2\ 1\ 2\ 3\ 6} \mid \underline{2\ 3\ 2\ 1\ 6} \mid \underline{5\ 3\ 6\ 5} \mid \\ & \underline{1\ 2\ 1\ 6\ 1} \mid \underline{2\ 1\ 2\ 3\ 5} \mid \underline{2\ 3\ 2\ 1\ 6}) \end{aligned}$$

就适用于〔倒扳桨〕、〔金纽丝〕、〔寄生草〕、〔滴水调〕等几支曲调。

还有的过门只能用于一支曲调的，如：

$$(\underline{1\ 5\ 3\ 5} \mid \underline{2\ 3\ 2\ 1\ 1\ 6} \mid \underline{5\cdot\ 1\ 6\ 5\ 6\ 1} \mid \underline{5\cdot\ 6\ 5})$$

就只能专门用于〔开财门〕这支曲调。另外，像〔打枣竿〕的过

门也是专门只用于本曲调的。

昆明花灯曲调除以昆明方言四声发声为基础演唱外，一般在旋律进行中都有虚词衬字。常见的为“哎呀嗨哟”等。个别曲调如〔绮罗调〕，虚词衬字是锣鼓象声字音“嚓咚隆咚嚓”。

在演唱方法上，一般是字随腔走，以字正腔，讲究字正腔圆。昆明花灯中，尚有“疙瘩腔”的唱法。“疙瘩腔”即是在唱腔旋律中，运用急促、短暂、有力的顿音唱出其行腔的旋律来，一般常用在曲调末尾扫板时，使其音乐形象更为突出，达到预期的效果。男女声腔基本同调，以男女天然八度音差为基础，因此，在同一支曲调之中，若有男女同唱，较少有转调之举，基本是一曲一调到底。早先的花灯，因女角由男子扮演，所以女角唱小嗓，男角唱大嗓，这种情况，随着男扮女现象的消除，现已基本不复存在了。

昆明花灯以胡琴（又称小滇胡）为主奏（主弦或领弦）乐器。五十年代后期，省花灯团又改良了滇剧丝弦，加长了琴杆，下面加了琴垫，在《闹渡》中作为主弦乐器使用，以后，有的剧目亦有用改良了的丝弦作为主奏乐器使用。伴奏手法上，过去基本采用随腔而走的方法，建国之后，随着乐队的发展和剧目的需要，一些剧目中使用了主旋律配器的方法进行伴奏，有的亦采取即兴配器的手法进行伴奏，烘托了音乐气氛，丰富了主旋律音乐的表现力，深化了该曲调的内涵，受到了人们的欢迎。

伴奏音乐

过去，昆明花灯音乐的伴奏乐队的组成一般是二三人至五六人不等。使用的伴奏乐器有胡琴（小滇胡）、二胡、月琴和三弦。（又称为“四大件”、“四大文场”）。管乐使用过山号（玩杂耍时使用）和唢呐。打击乐使用秧佬鼓、大锣、大钹和梆子，后又加入了木鱼、碰铃、小锣等。

新中国成立后，昆明人民灯剧团使用了竹笛。云南省花灯剧团在乐队里先后加入了中胡、大胡、单簧管和大提琴等中低音乐器，并使用改良后的滇剧丝弦作为主弦乐器使用。之后，省花灯团和市花灯团又在乐队里不断加入了笙、箏、扬琴、琵琶等民族乐器和长笛、双簧管、巴松、小号、圆号、长号、木琴、铝板琴和倍大提琴等西洋乐器。

打击乐方面，增加了板鼓、提手、堂鼓、定音鼓、京锣、滇锣、云锣、水锣、马锣、芒锣、低音锣、吊鐮、三角铁等打击乐乐器。

现在，昆明地区专业花灯剧团的乐队体制是以民族乐器为主，适当引进一些西洋乐器的混合乐队编制。仅以省、市花灯团为例，乐队的人数编制为 20~30 人。

由于增加了多种乐器，又形成了以板鼓为指挥的打击乐体系，进行配器伴奏，使花灯音乐以丰富的色彩和层次更好地起到了渲染气氛和刻划人物的作用。

昆明花灯伴奏乐器中，比较特殊的是呈八方形状的云南月琴，又称云南八方月琴。系用八块老红木相粘结围成八角形边框，面板及背板均选用上好梧桐板为料，琴颈和面板上粘上竹品定其音阶。先后使用丝弦、尼龙弦和金属弦为琴弦，以牛角片等弹片拨弦发音，音色清脆明亮。它的琴弦是四个弦轴四根弦。两根外弦调一个音；两根内弦调一个音。定音为五度，（即两内弦定 G 音，两外弦定 D 音）。其音阶竹品原以五度相生律的关系列于琴颈和面板上，全部有八个品位。后来，吸收拉弦乐器使用指板构造原理，加用一块指板排列于琴颈和面板上，按十二平均律音程关系将竹品排列于指板之上，竹品增加为十七个。定音也由原四根弦定两个音改为定三个音（定弦为两外弦定 D 音，中弦定 G 音，内弦定 D 音）。增加了八方月琴的音域。

云南八方月琴有名的制作者是寇宏斋（人称寇四先生）和张

友兴。著名的云南月琴演奏者有王崇礼、郭善和李永年。1956年，李永年到北京参加全国音乐周时，就用云南八方月琴演奏了〔数西调〕，并由中国唱片社灌制了唱片，行销全国。

昆明花灯音乐中，在所收集的二十多个传统剧目里，伴奏音乐曲牌较少，只有《开财门》中的〔比脚步〕、《皮秀滚灯》中的〔滚灯〕、《玉约瓶》中的〔走板]_(一)、〔走板]_(二)和《朱买臣休妻·后逼》中的〔将军令〕等几段。〔比脚步〕和〔滚灯〕都是配合剧中舞蹈身段表演用的，〔走板]_(一)、_(二)是剧中人行路时的伴奏音乐，〔将军令〕则是剧中人朱买臣中状元还乡时的吹打曲牌。

由于昆明花灯音乐中的伴奏音乐曲牌较少，为适应新剧目的需要，音乐工作者借鉴了其他分支花灯和其他剧种的一些伴奏音乐曲牌如：〔大开门〕、〔小开门〕、〔顺水鱼〕、〔山坡羊〕、〔柳青娘〕等投入使用；另外，音乐工作者还编创了一些新的伴奏音乐曲牌，在不同剧目中使用，刻画人物、烘托气氛、表现剧中各种情绪，起到了良好的作用。

昆明花灯最早是在打谷场或空旷平地上进行演唱的“簸箕灯”，又称为“团场”或“团灯”。戏剧部分的伴奏，除使用梆和小锣外，没有成套的打击乐，锣鼓曲牌也较为简单，常用《秧佬鼓》的锣鼓点作为主要锣鼓曲牌。

(1) 冬冬冬冬 非 匡 台 七 七 非 匡 匡 匡 七 非 匡 ————— 〓

(2) 冬冬冬冬 非 匡 台 七 七 非 匡 七 匡 七 匡 七 非 匡 七 匡 七 匡 〓

(3) 冬冬冬冬 非 台 七 台 匡 非 台 台 七 七 匡 匡 台 台 七 乙 台 匡 〓

(4) 冬冬冬冬 非 匡 台 台 匡 匡 匡 匡 匡 匡 匡 匡 匡 匡 匡 匡 〓

(注：“冬”：鼓、“匡”：锣、“台”：小锣、“七”：钹、“乙”：小鼓、板)

随着花灯走向城市，尤其是专业剧团和业余剧团演出中，对花灯打击乐和锣鼓经不断改进和完善，使之更好地为体现剧目要

求的身段动作和亮相等服务，如《闹渡》中花公爷上场使用的身段锣鼓谱和《刘三姐》中莫怀仁及秀才们上场使用的身段锣鼓谱，均用《秧佬鼓》中的锣鼓曲牌演变而成，配合剧中人物的形体动作，起到了很好的效果。

为了适应表演的需要，各专业和业余花灯团体在表演中大量借鉴了京剧、滇剧打击乐中的伴奏手法及若干锣鼓谱，如〔长锤〕、〔乱锤〕、〔散锤〕、〔独锤〕、〔急急风〕、〔四击头〕、〔凤点头〕、〔水底鱼〕、〔滚头子〕、〔扑灯娥〕、〔课课子〕等，根据剧情和表演，在花灯演出中灵活使用。

（苏庆煌 艾明）

附：昆明花灯乐队席位图

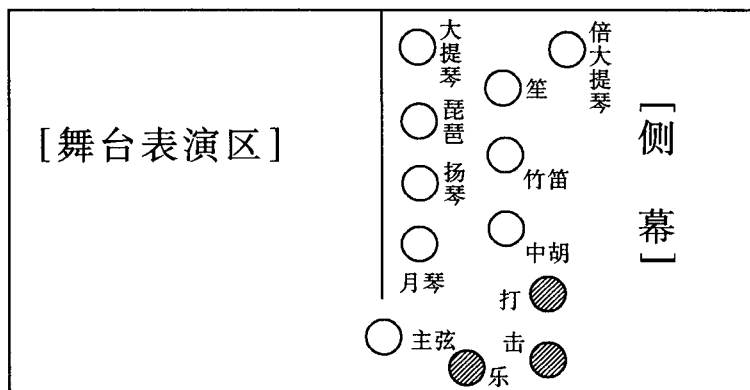


图 1 一般演出乐队席位图（侧幕）

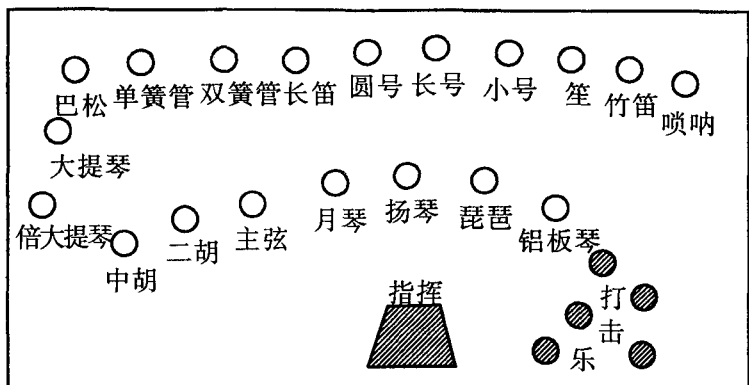


图 2 大型乐队席位图 (乐池)

选 例

音乐设计选例

《红葫芦》音乐设计 《红葫芦》为鲁凝传说编剧的神话花灯剧。音乐设计尹钊、张一弓。音乐写于 1955 年，除尹、张外，周冠群、刘琼芳等也参与设计了一些唱腔片段。1956 年《红》剧参加云南省第一次戏曲观摩会演大会，曾以该剧的音乐风格及花灯剧种发展道路为题，在报刊上展开了激烈的争论。1959 年，经尹钊对全剧音乐及表演形式作了较大修改后定稿，为云南省花灯剧团 1959 年赴京出省巡回演出剧目之一。

《红》剧的音乐布局，系按照剧中人物分成四条线：一是王小郎（含葫芦老人），以昆明〔渔翁乐〕、〔倒扳桨〕和〔挂枝儿〕三支曲调为主；二是湖仙，以元谋〔挂枝儿〕及滇西民歌〔回娘家〕等为主；三是小蚌壳，曲调依据与湖仙相同，但要求唱腔旋律有别；四是国王、宰相和水老鸦，以弥渡具有白族音乐色彩的

花灯调〔一压三〕——1959年修改时换成〔天字花鼓〕——为主。

《红》剧音乐中，把传统花灯曲调作为素材给予大幅度改编创作的唱段，数量较多。以1959年曲谱为例：全剧三十四个唱段，完全沿用传统曲调的有八段；经适当发展加工，能基本保持原貌的有十段；给予大幅度改编创作的有十六段，几乎占了一半。

设计该剧音乐时，设计者学习、借鉴了歌剧（如《白毛女》等）的艺术经验后，曾设想在音乐手法上应适当放开，力求使剧中各人物的音乐语言个性鲜明，注意对人物思想情绪的刻画，并尽可能保持一定的剧种风格。

比如：王小郎主要唱段〔渔翁乐〕，随着剧情变化，有些唱段可沿用，而有些则从结构到旋律都作了一定幅度改编和变奏，以至与原曲调相比，差异很大。如二场中王小郎与小蚌壳且歌且舞的唱段“定情”，就是将〔渔翁乐〕几经修改后，成为一支新的曲调了。

小蚌壳的唱段也是这样产生的：按预先设想，如果要求她与湖仙之间的音调既要有联系而又要有区别的话，就必须在湖仙唱腔〔挂枝儿〕的基础上改写出几支新的唱段来。于是，设计者按照神话传说中想象的仙女们婀娜飘逸的风韵，加上小蚌壳温柔善良的性格，以元谋〔挂枝儿〕为基础，经多次改写，最终写成了小蚌壳从水缸中化为少女轻盈走出的唱段“月亮月亮配星星”，作为她的人物音调，然后又选用了〔回娘家〕等曲调和“配星星”融合起来，用作她与湖仙、国王等交流答对的唱段。这些唱段和〔挂枝儿〕已没多少联系了，说它们是新创作的唱段也是完全可以的。

湖仙们唱的〔挂枝儿〕和国王、水老鸦等唱的〔天字花鼓〕也作了大小不等的发展变化，但大体保持了原曲调基本面貌。王

小郎和小蚌壳的一些新创唱段，经演员在演唱实践中，从情绪的处理到吐字润腔方面加工丰富之后，逐渐向湖仙、国王等唱腔风格靠拢，已为广大观众所接受。

《红葫芦》一剧已成为云南花灯保留剧目之一。

（少侯）

《探干妹》音乐设计 《探干妹》是在传统花灯小戏《拐干妹》基础上整理的一出花灯小戏。剧本整理杨明，编曲陈源。1959年4月云南省花灯剧团在云南艺术剧院首演，史宝凤、袁留安主演，主弦孙相，鼓师黄治宝。

该剧是一曲以唱为主的抒情正剧。剧中试探、误会、释疑、决心、出走等五个内容的唱词，全用通俗形象的民歌体写成。为体现唱词的民歌风格，并使之有一定戏剧效果，编曲者选择了乡土气息浓郁、可塑性较强的呈贡花灯曲调〔金纽丝〕作为贯穿全剧的主调。为使全剧腔调有一定起伏变化，又选择了旋律优美的呈贡花灯曲调〔倒扳桨〕、〔离亲调〕和〔寄生草〕作为辅助曲调，和主调〔金纽丝〕相互呼应，相辅相成，以多而不杂、少而不单的艺术效果完成了全剧音乐唱腔的设计任务。

干哥上场“帮人赶马走茶山”一段唱，为表现其忧闷心情，在〔金纽丝〕的“头”和后面曲调连接上，进行了不同的反复和交织，以此更新了曲调结构。当唱到“马又高来蹬又短”时，用扩充音区的“放腔”形式丰富了曲调的表现力，然后又回到习惯的唱法中去，使唱腔有张有弛，恰当地表现了干哥的矛盾心情。

干妹上场选用〔倒扳桨〕，使干妹唱腔与干哥的旋律有个明显变化，从而避免了〔金纽丝〕连续重复后的呆滞感。

在“三月采茶好春光”唱段里，为表现干哥旁敲侧击的询问和干妹心直口快的回答，仍采用〔金纽丝〕创腔，但在节奏上进行了不同的安排：以稍慢速度让干哥发问，以稍快速度让干妹回

答，使同一曲牌具有了不同的表现力，让一段以“茶”喻“人”的对唱，形象生动，准确地刻划了人物心理状态——这也是该段曲调广泛流传的主要因素。

设计“干哥还钱要我收”这一唱段时，以〔金纽丝〕和〔倒扳桨〕为基调，采用其中乐章、乐句为材料，创了一段新的抒情曲，表达干妹伤感和哀怨，较好地帮助了演员的表演，刻划了人物的心情。紧接着第二个辅助调〔离亲调〕的使用，又较好地把手干哥干妹伤感和痛苦的气氛表现得十分贴切。

“干妹嫁哥好倒好”唱段，风趣而诙谐，在剧情发展到二人话明气散心情开朗时，采用第三个辅助曲牌〔寄生草〕创腔，让两人各唱前后两个半句，一前一后，一高一低，互相对答紧紧扣住，准确地表达了干哥干妹“生生死死紧相连”的决心。

当干妹执意要与干哥出走，干哥向干妹叙述赶马人艰苦生活时，二人对唱“哪有赶马带娇妻”，这是全剧中生活气息最浓的一个唱段。〔金纽丝〕再次使用，去掉小过门，形成紧扣的对答唱段，进一步发挥其叙述功能外，还使全剧音乐的统一、完整感觉得到巩固。

《探干妹》上演后，受到观众欢迎。1960 年在北京等地巡回演出时，《人民日报》、《光明日报》曾发表评论文章。1963 年由中国唱片社灌制唱片发行。1982 年由省电台、电视台录音录像，在省内和中央台播放。

（方芳）

《依莱汗》音乐设计 八场现代花灯剧《依莱汗》，通过对傣族姑娘依莱汗坎坷命运的描述，反映了云南边疆在建国初期民主改革进程中复杂、尖锐的斗争生活。由鲁凝根据季康、公浦电影文学剧本《摩雅傣》改编，张一凡导演，音乐设计尹钊，演员为史宝凤、马正才、黄仁信、张惜荣等。1959 年 9 月由云南省花灯

剧团演出。

《依》剧唱段，大部分以昆明、呈贡由明清小曲演变的〔金纽丝〕、〔倒扳桨〕、〔哭皇天〕及〔离亲调〕等为主，并选取元谋〔财门调〕作为依莱汗恋人岩温的部分抒情性唱段，以玉溪〔纺纱调〕作为岩温妈、依珍和反动头人的叙述性唱段。

在布局上，参照了传统花灯中曲调结构方法，选择〔金纽丝〕作为贯穿全剧音乐的主线，并作为依莱汗的主要音调而保持始终；再把〔倒扳桨〕、〔离亲调〕等穿插于主线之中，使她的唱腔随着剧情变化而出现不同的旋律。例如：依莱汗在全剧中有14个唱段，其中使用〔金纽丝〕的占了一半；依父、岩温、依珍等在与依莱汗交流答对中又使用了几次，这就保持了依莱汗音乐的连贯性。

通过加强和改变传统曲调原有的情绪内容，以深入刻画人物的思想感情。比如，〔金纽丝〕是一支动听的、具有一定抒情色彩的叙述性曲调，并有便于反复演唱的优点。同是〔金纽丝〕，在剧中第一场，只需对它稍加发展，便可表现依莱汗父女赶摆回来的欢悦情景。而在第五场里，当父女二人被赶出村寨后，唱腔上则增添了阴沉凄楚的情调，而传统的〔金纽丝〕是没有这种情绪内容的。

在第四场中，当反动头人诬陷依莱汗是琵琶鬼时，依高擎火把、义愤填膺的大段抒情性唱段“血诉”用大大发展了的〔金纽丝〕来表达她对天神的谴责，对家园的眷恋，对岩温的深情，对依珍的惜别和对反动头人的仇恨，怒怨悲愤交织一体，如果不对原曲调加工变化，便难以表现依莱汗此时此刻的内心活动。

在该剧音乐中，类似“血诉”这样大幅度改编创作的唱段还有一些。如第二场用以表现依莱汗与岩温定情时内心充满喜悦之情的〔离亲调〕，在她遭到头人女儿辱骂并闻知头人向岩温提亲后，音乐上一改〔离亲调〕的欢乐气氛，使〔夜怨〕这段唱充满

了压抑、忧郁的惆怅情调。第五场依父病故后，根据依的唱词层次，设计者先是大大扩充了〔哭皇天〕的悲怆情绪，再融进〔金纽丝〕一些乐句，用以表达她对迫害者的无比憎恨，继而描述她决心走出老林、回村找工作组和岩温的打算，在低沉的伴奏声中埋葬了父亲后，借助最末一句唱词“阿爹啊！你冤魂不散佑儿身”的伤感情绪，把唱腔旋律拉回到〔哭皇天〕而结束。后来，依在回村途中，听说岩温与头人女儿当天成婚，对人生顿感绝望而毅然投河。“四顾茫茫”这段唱，在传统曲调中很难找得到相适应的情绪，设计者便以〔哭皇天〕、〔离亲调〕等作为材料创作了新的大段唱腔，从而把全剧音乐推向戏剧高潮的顶点。

从以上唱段看出：在保持剧种音乐风格上，设计者把握住在继承与发展中的像、似像非像和某些不像之间的分寸，并将其协调为统一体，使《依》剧能为观众所接受。

为了更好地点染剧本的边疆民族特色，使用了一部分傣族音乐。采用穿插手法，没有让傣族音乐在花灯唱腔中出现。一是群众歌舞场面，根据一些傣族民歌重新写成歌舞曲，使之充分发挥傣民族的歌舞特点。二是让具有傣族特色的旋律不时在幕启、幕落和伴奏音乐中出现，以加强民族气氛的渲染。在全剧中，这部分音乐虽不占重要地位，但对于交代环境，展现傣族人民独特的生活风貌，以及陪衬依莱汗等人物形象方面都起到了不可缺少的作用。

总的说来，该剧的音乐设计在如何运用花灯曲调塑造人物形象，如何运用花灯剧这一形式反映民族生活题材方面，均作出了有益的探索。

《依莱汗》曾作为云南省花灯剧团 1959 ~ 1960 年赴京出省十余个大中城市巡回演出的主要剧目而受到好评。《戏剧报》曾刊载剧照和评论文章，后又灌制成唱片发行全国。1978 年云南人民出版社出版了包括全部音乐在内的演出本。（秀敏）

《陈圆圆》音乐设计 新编历史剧《陈圆圆》由杜桂甲、马福慧编导，音乐设计苏庆煌，司鼓张向东，操琴温世康，王玉霞、李湘柱等主演。1981年5月由昆明市花灯剧团演出。

剧本以“吴三桂封藩”、“陈圆圆封妃”、“杨娥刺吴”、“永历殉难”、“莲花池梳妆”、“圆圆出家”等史料和传说贯穿全剧。人物众多，事件繁杂，剧情起伏多变，场面波澜壮阔。为用花灯音乐表现好这一庞杂的历史题材，从音乐角度对剧本进行二度创作，准确地塑造各类人物的音乐形象，音乐设计者在创腔上作了一些有益的尝试和探索，收到了一定的效果。

第一，编创了各种不同的“腔”，让同一人物在不同心情下唱同一曲牌时使用；让不同人物同时唱不同曲调时分别使用，使原花灯曲调发挥了多种表现功能，保持了全剧曲调的集中和统一。如“封藩犹如送美酒”和“吴王春宫有蓬莱”两段唱，同用〔金纽丝〕、〔道情〕的基调创腔，在〔送美酒〕一段里，人物上场前，在幕内唱出“封藩犹如送美酒”的“送”字后，突然上行八度大跳唱出“美”字，高亢激昂，先声夺人。上场后三个中速乐句：“酒壮英雄著春秋。唯求上苍延年寿，天助吴某壮志酬”。第二句的“秋”字和第四句的“酬”字上，都各编创了十四小节的长行腔，使曲调以潇洒、华丽的“腔”刻划了吴三桂春风得意的精神状态。在“有蓬莱”一段唱中，又编创了与“送美酒”不同的“腔”，让剧中的吴、陈等四人演唱。先在吴领女伴唱旋律中配以流畅、优美的“花脸”，突出了“观鱼看花”的闲情逸致，较好地表现了吴三桂以骄奢淫逸的庸态来达到麻痹政敌的目的；接着，在〔金纽丝〕旋律中加上小锣鼓套打和混声合唱，绘声绘色地表现了一幅歌舞升平的宫廷夜宴场面；紧接着又在曲调节奏上作了一个大的突破：乐队用颤音连奏三个强音，转入 $\downarrow = 80 \sim 85$ 的“新摇板”节奏，让陈圆圆、方献廷、胡太乙各唱出不同内容和情绪的唱词。虽然同是一曲〔金纽丝〕，但由于板式和

“腔”的变化，赋予各人不同的音乐形象，表达了各自不同的思想内容和人物情绪。

第二，有机地将曲调联缀、主题发展等创腔方法结合使用，融会贯通，对原曲调作了继承和发展。该剧所选用的曲调，调式接近与否、能否联缀，均从剧情和人物需要出发，进行技术处理。如陈圆圆的“看破红尘悟得理”一段唱中，〔看郎调〕、〔全十字〕、〔五里塘〕等经过处理融为一体，很难区分哪一句是哪一个曲调，实则又是花灯调的音型和乐句。（此段及其他唱段1981年由省电台录音播放，并制成盒式磁带发行。）

第三，吸收、借鉴其他剧种板式节奏、演唱形式和伴奏曲调，以丰富花灯音乐的表现力，适应表现剧情和刻画人物的需要。

除上述所举“新摇板”外，还借鉴“紧打慢唱”板式用于“千刀搅肚肠”唱段中，加强了节奏，强化了舞台气氛。又借鉴〔课课子〕配以音乐，伴奏人物的念白和快板。演唱形式采用了混声合唱、男女声伴唱、轮唱、二重唱等，丰富了声腔的色彩变化。伴奏音乐上，采用滇剧曲牌〔朝天子〕，与花灯曲调糅在一起，加上大盆鼓、大钹、铙子套在旋律中演奏，使剧中宫廷的肃穆气氛和达官贵人上下场的气派得到充分渲染。设计者还以花灯曲调〔书腔〕为基础，编创了一段〔抬轿舞曲〕，配合舞蹈表演，活跃了舞台气氛。

（苏青）

唱腔选例

打 枣 竿

选自《打鱼》中郭飞霞唱段

樊永寿 唱
杨 放 记

1= C $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

$(\overset{3}{\underline{5}} \ \overset{3}{\underline{3}} \ \overset{3}{\underline{5}} \ 0 \mid \underline{5\cdot} \ \underline{6\dot{1}} \ \underline{6\dot{}} \mid 2 \ \underline{2\ 5} \mid \underline{3\cdot} \ \underline{5\dot{2}} \ \underline{3} \mid$
 $\overset{3}{\underline{5}} \ \overset{3}{\underline{5}} \ 0 \mid \underline{5\ 6} \ \underline{3\ 5} \mid 6 \ \underline{6\ \dot{1}} \mid \underline{5\cdot} \ \underline{6\dot{5}} \ \underline{3} \mid$
 $\overset{1}{\underline{2}} \ \overset{1}{\underline{2}} \ 0 \mid \underline{5\ 3} \ \underline{5\ 6} \mid \underline{3\cdot} \ \underline{2\dot{1}} \ \underline{6\dot{}} \mid \overset{1}{\underline{2}} \ \overset{1}{\underline{2}} \ 0 \mid$
 $\underline{3\ 5} \ \underline{6\ \dot{1}} \mid \underline{5\ 6} \ \underline{5\ 3} \mid \underline{2\cdot} \ \underline{3\dot{1}} \ \underline{2} \mid \underline{6\cdot} \ \underline{1\dot{6}} \ \underline{0} \mid$
 $\underline{5\cdot} \ \underline{2\dot{3}} \ \underline{6\dot{}} \mid \overset{3}{\underline{5}} \ 2 \ \overset{5}{\underline{3\ 0}} \mid \underline{3\cdot} \ \underline{5\dot{2}} \ \underline{1} \mid \underline{6\dot{}} \ \underline{1\dot{7}} \ \underline{0} \mid$
 $\underline{6\cdot} \ \underline{1\dot{6}} \ \underline{5\dot{}} \mid \overset{2}{\underline{3}} \ \overset{2}{\underline{3\ 0}} \mid \underline{5\ 3} \ \underline{5\ 6} \mid \underline{6\dot{}} \ \underline{1\dot{}} \ \underline{2\dot{}} \mid$
 $\overset{3}{\underline{5\cdot}} \ \overset{2}{\underline{6\dot{2}}} \ \overset{2}{\underline{6\dot{}}} \ 0 \mid \overset{2}{\underline{3\cdot}} \ \overset{2}{\underline{6\dot{3}}} \ \underline{5\dot{3}} \ \underline{2\dot{}} \mid \underline{1\dot{}} \ \underline{1\dot{}} \ \underline{2\dot{}} \ 0 \mid$

一 那 哎 哎
 轻 哎 哎 哎
 月 影 哎 哎

$\frac{3}{4}$ 5 6 2 5 3 | 3 \cdot 2 | 3 0 | (3 6 5 6 5 3 |

江 哎
摇 哎
移 哎

1 6 1 2 5 | 3 3 5 2 5 | 3 0) | $\frac{3}{4}$ 5 \cdot 6 6 3 |

哎
哎
哎

3 \cdot 5 2 1 | 6 1 6 | $\frac{3}{4}$ 5 6 1 3 5 3 2 | 1 2 1 6 |

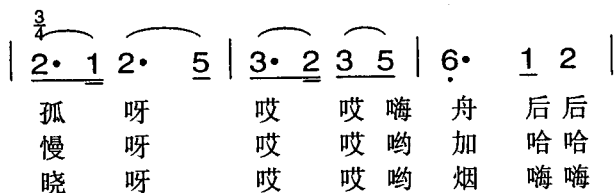
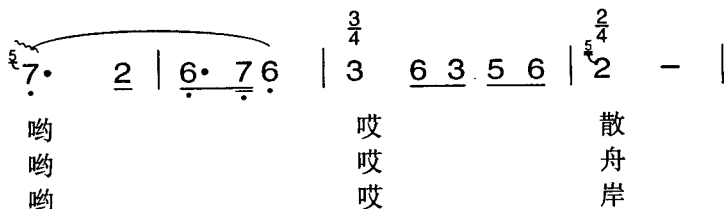
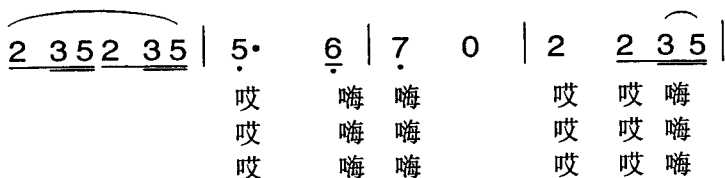
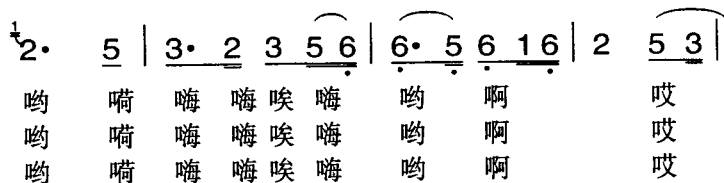
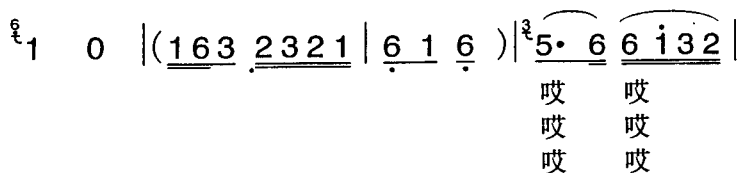
呀 啊 啊 风 哪 哎 哎 嗨 哎
呀 哈 哎 哎 橹 哪 哎 哎 嗨 哎
呀 哈 哎 哎 橹 哪 哎 哎 嗨 哎

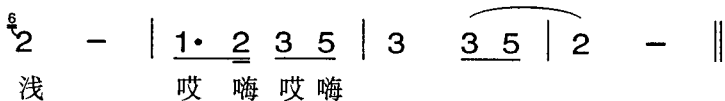
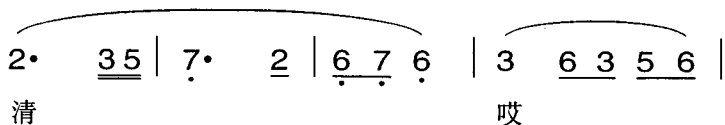
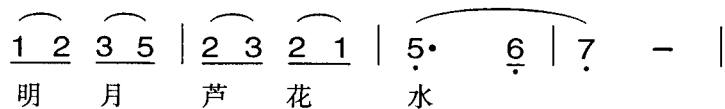
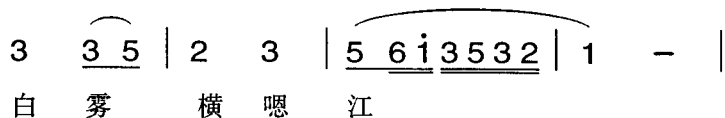
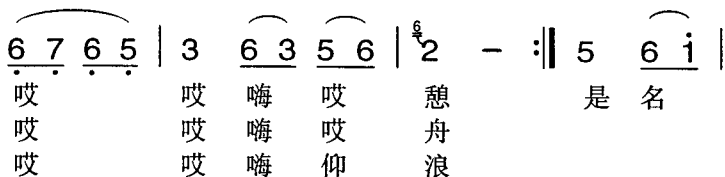
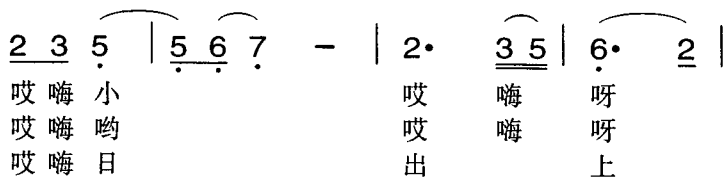
5 0 | (1 6 1 1 | 5 5 2 3 2 1 | $\frac{3}{4}$ 5 6 5 0) |

哟
哟
哟

$\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ 5 6 1 6 1 | 3 \cdot 5 | 2 3 0 | $\frac{3}{4}$ 5 6 1 3 5 3 2 |

吹 呀 不 哎 嗨 哎 嗨 嗨
慢 呀 哎 嗨 加 嗨 嗨
出 呀 在 东 山 两 嗨 嗨





这是传统剧目《打鱼》中邬飞霞在江边等候父亲归来时的唱段。该曲调属明清小曲，历史久远，系昆明花灯的主要曲调之一。

明清以来的不少文人在诗文里都提到〔打枣竿〕这支曲子。如王骥德、卓珂月、沈德符、凌蒙初、袁宏道、顾启元、刘廷玑、吴应旻、徐炯、严烺、周昱、朱绂等，该曲结构较为复杂，有“九板十三腔”之称，一般只由女角演唱。

在《小姐与长工》中，夏曼迁扮演五姑娘演唱的以该曲创腔的唱段，展现了五姑娘感叹身世、倾诉内心苦痛的情绪，曾灌制成唱片发行。

（艾明）

挂 枝 儿

选自《打鱼》中邬老汉唱段

1 = C $\frac{2}{4}$

尹 钊 记

||: (3 6 5 3 2 | 1 6 1 2 3 5 | 3 3 5 2 5 | 3 -) :||

2 - | 6 $\dot{1}$ 5 2 | 3 - | 3 4 3 2 | 1 \cdot 2 |
适 才 在 那 高

3 5 | 2 3 2 1 2 5 | 6 7 6 | 6 1 5 7 6 |
楼 上 我 才 把 哈 也

5 6 7 6 5 | 3 5 3 2 | 3 5 1 | 2 3 2 1 6 1 5 6 |
咳 哟 酒 唉 唉 哎

1 \cdot 6 1 | 3 \cdot 5 2 3 | 5 \cdot 1 | 6 1 6 6 5 3 | 2 3 5 |
哎 呀 哎 哟 哎 哟

3 5 3 2 1 6 | 2 - ||
哎 饮

这也是一首古朴典雅的明清小曲，该唱段是《打鱼》中邬老汉上场时所唱的。

明冯梦龙在《太霞新奏》中载：“北之〔粉红莲〕、南之〔挂枝词〕，其佳者语多真至，政自难得。”冯梦龙辑〔挂枝儿〕中就有这样一首〔挂枝儿〕（《送别》）：“送情人直送到花园后，禁不住泪汪滴个眼梢头，长途全靠神灵佑，逢桥须下马，有路莫登舟，夜晓间的孤单也，少要饮些酒。”可见在当时是诸多明清小曲中较为有名的一支。

过去曾有“女不唱〔挂枝儿〕，男不唱〔打枣竿〕”的说法，所以这首曲调是男角演唱的，是明清小曲中较简的一支，一般为上下句结构。在不少剧目中广为使用，如《红葫芦》中就作为葫芦老人的主要唱段。

（艾明）

金 纽 丝

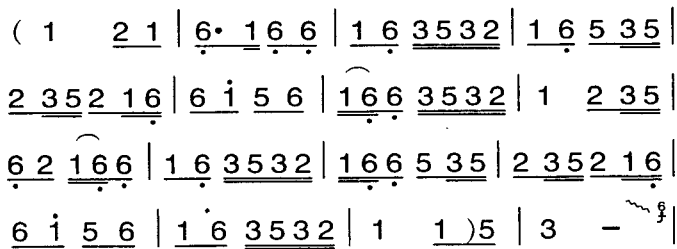
选自《乡城亲家》中何大发唱段

1= C $\frac{2}{4}$

(6-3) “背宫调”

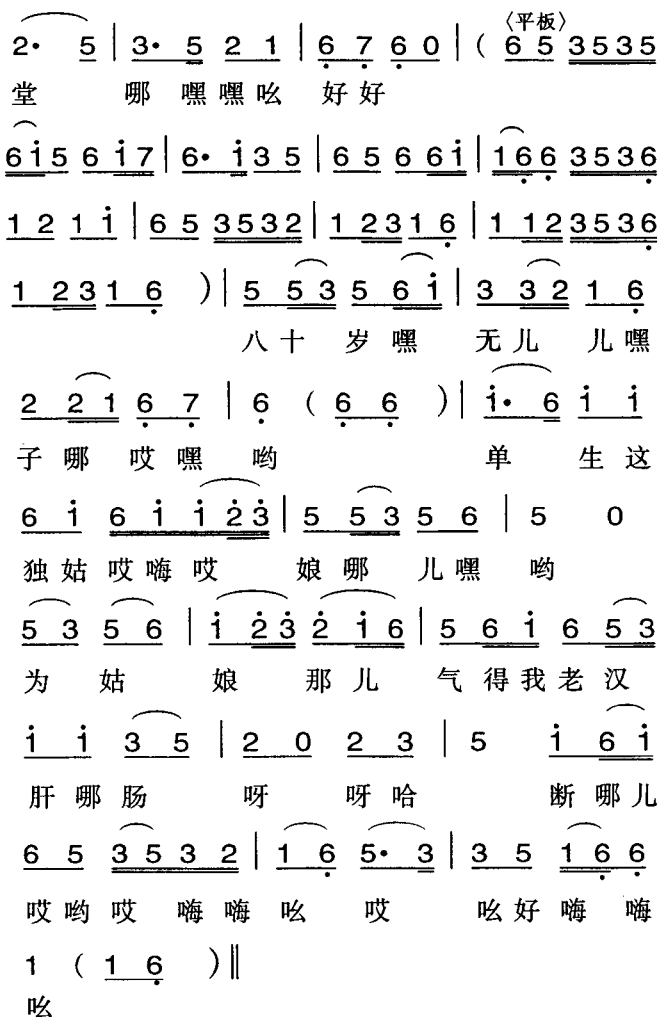
李绍阳 唱

尹 钊 记



我 何





〔金纽丝〕是昆明传统花灯曲调中流传甚广的一支明清小曲。所举谱例，是传统花灯剧《乡城亲家》中何大发的唱段，该剧全用〔金纽丝〕演唱。这是呈贡“背宫调”的典型谱例。

在演唱方法上，一些艺人在唱腔开始的四小节和末尾扫板时，用“疙瘩腔”（顿音、跳音）的方法，使唱腔的高亢风格更为活泼。

该曲在花灯中广泛使用，《小姐与长工》、《探干妹》、《依莱汗》、《陈圆圆》等许多剧都用作主调，通过演唱及录音、录像，广为流传。

（苏庆煌 艾明）

寄生草

选自《打鱼》中邬飞霞唱段

李绍阳 李文元 唱
尹 钊 记

1 = C $\frac{2}{4}$

(2 3 2 1 | 6̣. 1̣ 6̣ 1 | 2 2 3 5 | 2. 3 5 6̣ 1̣ |

3 5 2 1̣ 6̣ | 1 6̣ 1̣ 6̣ 6̣ 1̣ | 2⁺ 2 3 5 | 2 -) |

2̣ 3̣ | 3. 0 | 3. 2 3 6 | 5 3 2 |
绿 柳 哎 嗨 哎 嗨 吆 好

5 3 5 3 5 5 3 2 | 1. 6̣ | 1 - | 1 6̣ 5 |

儿 哪 儿 嘿 嘿 吆 好 好 垂 金

2 3 2 1 | 6̣ 1̣ 6̣ 1̣ 6̣ 5̣ 3̣ ^v | 6̣ 2̣ 1̣ 6̣ |

吆 好 好 好 线 吆 哪 嘿 哟 嘿

(5̣ 3̣ 5̣) | 0 5̣ 6̣ | 1 1̣ 3̣ |
(哟 嗨 嗨) 哎 嗨 佳 人

2. 3 2 1 6 | 6 1 6 3 | 5 0 | 5 5 6 |

吆 好好好 站 在 呀 鱼

3 2 3 6 | 5 3 2 ^V | 5 5 3 2 | 1 0 |

池 吆 好 边 那 儿 嘿 吆

||: 1 1 6 | 6. 5 5 3 | ³2 ³2 6 | 6. 1 6 1 |

清 清 吆 好好好 水 吆 哎 嗨 哎 嗨

水 清 吆 好好好 清 吆 哎 嗨 哎 嗨

2. 1 | 2 0 :|| 2 2 3 | 5 - ^V |

吆 好 好 照 呀 哈 见

吆 好 好

3. 2 3 6 | 5 3 2 | 3 3 5 3 2 | 1 - ^V |

哎 嗨 哎 嗨 吆 好 奴 哎 嗨 哟

1 6 3 5 | 2 3 2 1 | 1 6 1 6 ^V | 6 2 1 6 |

芙 蓉 吆 好好好 面 呀 哪 嘿 哟 嘿

(5 3 5) | 1 6 1 | 6. 5 5 3 | ³2 2 |

(哟 嗬 嗬) 金 莲 吆 好好好 小 呀

6̣. 1 6̣ 1 | 2. 1 | 2 0 | ī 6 ī 6 |

哎 嗨 哎 嗨 吆 好 好 小 小

5 5 3 | 2 2 3 6̣ | 6̣. 1 6̣ 1 | 2. 1 |

金 吆 好 莲 吆 哎 嗨 哎 嗨 吆 好

2 0 | 6̣ 5 6̣ 6̣ | 1 1 6̣ [∨] | 6̣ 5 6̣ 1 |

好 自 呀 害 羞 呀 手 呀 扯

6̣ 1 6̣ 6̣ 5 | 6. 0 | 6̣. 5 6̣ 2 | 1 - |

罗 裙 是 将 莲 嗨 嗨 嗨 盖

1 0 | ī 6 6 ī | 6. 5 5 3 | 2 2 1 6̣ |

呀 将 莲 吆 好好好 盖 呀

6̣. 1 6̣ 1 | 2. 1 | 2 0 | ^{ī 6 ī} 6 5 |

哎 嗨 哎 嗨 吆 好 好 哎 吆

^{ī 6 ī} 6 5 | ^{Rit.....} 6̣. 1 2 3 5 | ^ξ 1 - ^ξ ||

哎 吆 哎 嗨 嗨 嗨 吆

这是传统花灯剧《打鱼》中邬飞霞的唱段。〔寄生草〕曲牌最早见于明·沈德符《顾曲杂言》中：“嘉、隆年间（1522～1572），乃兴〔闹五更〕、〔寄生草〕、〔罗江怨〕、〔哭皇天〕……”这类明清小曲辗转至今，定有不少变异，词文典雅，旋律委婉动听，字少腔多，衬字虚词多，较为古朴。建国后不少剧目如《小姐与长工》、《探干妹》等用其作为依据创腔的一些唱段，较好地刻划了人物心理活动，并通过录音、录像和电视的传播，广为流传，受到群众欢迎。

（艾明）

哭 皇 天

选自《朱买臣休妻·后逼》中崔氏唱段

1= C $\frac{2}{4}$

李绍阳 李文元 唱
尹 钊 记

(6-3)

(2 3 2 1 | 6[•] 1⁶ 6¹ | 2 2 3 5 | 2 3 5 6 |

3[•] 5 2 1⁶ | 1¹ 6 1 | ^{Rit} 2 2 3[•] 6 5 3 | 2 -) |

6 6 7 6 7 | 6 6 5 3[•] 6 ^V |

奴 啊 好 嘿 伤 喊 喊 呀

奴 啊 家 嘿 命 喊 喊 呀

5 $\dot{1}$ 6 5 6 5 3 | 2[•] 1⁶ | ^{$\frac{3}{4}$} 3 5 $\dot{1}$ [•] 2 |

悲 呀 哎 嗨 呀 哎 嗨 呀 哈

苦 呀 哎 嗨 呀 哎 嗨 呀 哈

^{$\frac{2}{4}$} 3 5 4 3 6 ^V | 5 5 6 $\dot{1}$ 6 $\dot{1}$ | 6 6 5 3 6 |

哎 嗨 呀 好 呀 哈 些 嘿 伤 喊 喊 呀

哎 嗨 呀 好 呀 哈 些 嘿 命 喊 喊 呀

5 i̇ 3 | 3̇ 5 3 2 1 2 | 1 6̇ 5̇ | 5̇ 0 |

悲 呀 哎 嗨 嗨 嗨 呀 哈 哈

苦 呀 哎 嗨 嗨 嗨 呀 哈 哈

(5 6 5 5 3) | 1 6̇ 1 6̇ 1 | 2̇ 0 2 3 |

恰 似 着儿 儿 尼

恰 似 着儿 儿 尼

5 i̇ i̇ 6 | 6 6̇ 5 3̇ v i̇ | 5 5 3 5 |

芦 呀 哈 花 哈 嘛 我 被 风

孤 呀 哈 雁 嗨 嘛 我 独 自

3 5 3 2 1 2 | 1 6̇ 5̇ | 5̇ 0 | (5 6 5 5 3) |

哎 嗨 哎 嗨 吹 呀

一 吆 哎 好 个 嗨 呀

||: 5̇ 3̇ | i̇ 6 6̇ 5 3 | 3 3 2 3 5 | 1 (1 6̇) |

唉 可 怜 呀 哈 奴 是 一 个 被

唉 可 怜 呀 哈 奴 是 一 个 独

5 6 6̇ 5 3 | 2̇ 2̇ 6̇ v | 6̇ 6̇ i̇ 6̇ i̇ |

风 唉 哎 嗨 吹 呀 掉 下 我 这

自 唉 哎 嗨 个 呀 叫 奴 投 奔



吆 好 咿 嗨 哟
 吆 好 咿 嗨 哟

$$2 \quad \overbrace{2 \ 6} \mid \overbrace{3 \cdot \ 2 \ 3 \ 6 \ 3} \mid \overbrace{5 \cdot \ 3} \mid \overbrace{5 \cdot \ 3} \parallel$$

曲头的八小节过门和〔寄生草〕、〔挂枝儿〕、〔倒扳桨〕等明清小曲通用。本曲善于表达哀怨悲伤的情绪，在传统花灯剧《朱买臣休妻·后逼》中，该曲调表现了崔氏见其夫高中还乡时伤心痛哭的悲伤情绪。不少花灯剧目中，常用此曲进行创腔。在《小姐与长工》中，该曲较好地表叙了五姑娘受其毒兄迫害的痛苦心情；在《依莱汗》中，依父惨死林中后，依莱汗失去亲人的悲痛心情也由该曲很好地表达出来。这两段唱腔，均灌制成唱片，由夏曼迁和史宝凤演唱。

• 203 •

倒 扳 桨

选自《打花鼓》中公爷唱段

樊永寿 唱
尹 钊 记

1 = C $\frac{2}{4}$

||: (2 5 | 2• 3 2 5 | 2 3 2 1 6 1 | 2 3 2) :||

5 6 6 1 | 2 - | 5 5 i 6 3 | 5 - |

桑 呀 啊 哈 叶儿 团 哪 哈 啊 哈 团

5 2 5 6 | 2• 1 6 5 | 1 1 | 5• 2 5 6 |

柳 叶儿 呀 哈 哈 尖 哪 唉 嗨 唉 嗨

2 2 1 | 2 0 | 2 2 5 6⁷ | 5 6 5 2 |

唉 嗨 哎 哟 菱 角 里 花 开 是

3 3 5 3 2 | 1 - | 5 2 5 6 | 2• 3 2 1 |

水 呢 唉 嗨 哟 水 上 呀 哈 哈

6̣. 3̣ | 2̣. 3̣ 1̣ 6̣ | 5̣. 6̣ | 5̣ - |
鲜 嗨 唉 嗨 唉 嗨 哟

5̣ 6̣ 1̣ | 2̣ - | 5̣ 5̣ ị 6̣ 5̣ 3̣ | 5̣ - |
梔 呀 啥 子 花 呀 啊 哈 开

5̣ 2̣ 5̣ 6̣ | 2̣. 1̣ 6̣ 5̣ | 3̣ 6̣ 1̣ | 5̣ 5̣ 6̣ |
香 十 呀 哈 哈 里 嘛 绣 球 尼

5̣ ị 6̣ 3̣ | 5̣ - | 5̣ 2̣ 5̣ 6̣ | 2̣. 3̣ 6̣ 5̣ |
花 呀 啊 哈 开 朵 朵 呀 哈 啊 哈

1̣ - | 5̣. 2̣ 3̣ 5̣ | 2̣ 2̣ 1̣ | 2̣ - |
团 哎 嗨 哎 嗨 哟 嗨 哟

5̣ 6̣ 6̣ 2̣ | 6̣ 1̣ 5̣ 6̣ | 1̣. 2̣ | 1̣ - |
小 呀 尼 小 嗨 棠

6̣ 6̣ 1̣ | 6̣ 1̣ 5̣ 6̣ | 1̣. 2̣ | 1̣ - |
白 呀 尼 白 玉 簪

3 5 7 | 6 6 5 2 | 3 4 3 2 | 1 0 |

风 穿 尼 牡 丹 是 来 尼 唉 嗨 哟

1 6 3 5 | 2• 3 2 1 | 6• 3 | 2• 3 1 6 |

串 枝 呀 哈 啊 哈 连 嗨 哎 嗨 哎 嗨

5• 6 | 5 - | 3 6• 1 | 5• 6 4 3 |

哟 嗨 哟 哎 哎 嗨

2 3 5 6 1 | ³2 - ||

哎 嗨 哎 嗨 哟

〔倒扳桨〕源于明清小曲。见于《扬州画舫录》、《霓裳续谱》及《时调小曲丛钞》。唱词为七、七、七、七、五、五、七，和花灯的词格基本一致。

此曲系昆明花灯的主要曲调。在二十多出传统花灯戏中，大都使用了本曲。它旋律优美流畅，富于抒情色彩，各花灯演出团体及业余花灯演唱中，经常使用，或作为花灯独唱曲目演唱。此曲调 1956 年由中国唱片社制成唱片发行，由吴继贤演唱。

（苏庆煌）

青 平 玉

选自《李狗骗酒》中李狗唱段

1 = C $\frac{2}{4}$

(2-6)

李绍阳 唱

尹 钊 记

($\dot{1}$ $\hat{6}$ ) $\dot{1}$ $\underline{6}$ | $\underline{6}$ $\dot{1}$ $\underline{6}$ | $\dot{3} \cdot$ $\underline{\dot{5}}$ | $\underline{\dot{2} \cdot}$ $\underline{\dot{3}}$ $\underline{\dot{2}}$ $\dot{1}$ |

我 那 正 三 更 呀 嗨 嗨

$\dot{1} \cdot$ $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\underline{6 \dot{1} 6 5}}$ | 3 0 | 5 $\dot{1}$ | $\underline{\underline{6 \dot{1} 6}}$ $\underline{5}$ 3 |

呀 嗨 嗨 嗨 哟 更 呀 一 呀

$\underline{2}$ $\underline{3}$ $\underline{2}$ | 2 ($\underline{2}$ $\underline{2}$ | $\underline{6}$ $\dot{1}$ $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{3}}$ | $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{3}}$ $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{1} 6}$ |

更

$\dot{1}$ $\dot{1}$ $\underline{6}$ $\dot{1}$ | $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{3}}$ $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{3}}$ | $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{1} 6}$ $\underline{\dot{1} 5}$ | 6 -) |

$\underline{\dot{1}}$ $\underline{6}$ 6 | $\underline{\dot{1}}$ $\underline{6}$ $\underline{5}$ $\underline{6}$ | $\dot{1}$ $\underline{\dot{1} 6}$ | $\dot{3} \cdot$ $\underline{\dot{5}}$ |

只 看 见 斗 牛 大 的 苍 呀 蝇

$\underline{\dot{2} \cdot}$ $\underline{\dot{3} \dot{2} \dot{1}}$ | $\underline{\dot{1} \cdot}$ $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\underline{6 \dot{1} 6 5}}$ | $3 \cdot$ 0 | $\dot{1}$ $\underline{\dot{1} \cdot}$ $\underline{\dot{1}}$ |

吆 哪 儿 哟 嗨 嗨 哟 上 上 呀

$\dot{1}$ $\underline{6}$ $\underline{5}$ $\underline{3}$ | $\underline{2}$ $\underline{3}$ $\underline{2}$ | ($\underline{2}$ $\underline{2}$ $\underline{2}$ $\underline{6}$ $\underline{\dot{2}}$ | $\underline{6}$ $\underline{\dot{1}}$ $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{3}}$ |

笼 哎 嗨 头 后 后

$\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{3}}$ $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{1}}$ $\underline{6}$ | $\underline{\dot{1}}$ $\underline{\dot{1}}$ $\underline{6}$ $\underline{\dot{1}}$ | $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{3}}$ $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{3}}$ | $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{1}}$ $\underline{6}$ $\underline{\dot{1}}$ $\underline{5}$ |

$\dot{6}$ -) | $\underline{6}$ $\underline{\dot{1}}$ $\underline{\dot{2}}$ | $\underline{\dot{3}}$ $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{1}}$ $\underline{\dot{1}}$ | $\underline{6}$ $\underline{6}$ $\underline{5}$ $\underline{6}$ $\underline{\dot{1}}$ $\underline{0}$ |

哎 嗨 备 呀 哈 上 呀 才 金 鞍

$\underline{6}$ $\underline{\dot{1}}$ $\underline{\dot{3}}$ $\underline{\dot{2}}$ | $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{4}}$ $\underline{\dot{1}}$ $\underline{\dot{1}}$ | $\underline{6}$ $\underline{6}$ $\underline{5}$ $\underline{6}$ | $\underline{\dot{1}}$ $\underline{0}$ |

哎 嗨 紧 呀 哈 紧 呀 才 肚 带

$\underline{\dot{1}}$ $\underline{\dot{1}}$ | $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{4}}$ $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{1}}$ | $\underline{\dot{1}}$ $\underline{6}$ $\underline{\dot{1}}$ $\underline{6}$ $\underline{5}$ | $\underline{4}$ $\underline{5\cdot}$ $\underline{6}$ |

上 上 着 哪 儿 嗨 哟 嗨

$\underline{4}$ $\underline{5}$ V | $\underline{\dot{4}}$ $\underline{\dot{4}}$ $\underline{\dot{2}}$ | $\underline{\dot{2}\cdot}$ $\underline{\dot{4}}$ $\underline{\dot{1}}$ $\underline{6}$ | $\underline{5}$ $\underline{6}$ $\underline{5}$ |

咿 嗨 攀 呀 哎 嗨 嗨 嗨 胸

$\underline{5}$ ($\underline{5}$ $\underline{5}$ $\underline{5}$ | $\underline{6}$ $\underline{\dot{1}}$ $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{3}}$ | $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{3}}$ $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{1}}$ $\underline{6}$ | $\underline{\dot{1}}$ $\underline{\dot{1}}$ $\underline{6}$ $\underline{\dot{1}}$ |

$\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{3}}$ $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{3}}$ | $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{1}}$ $\underline{6}$ $\underline{\dot{1}}$ $\underline{5}$ | $\underline{6}$ -) | $\underline{\dot{1}}$ $\underline{6}$ $\underline{6}$ |

苍 蝇

$\underline{\dot{6}}$ $\underline{5}$ $\underline{6}$ | $\underline{\dot{1}}$ $\underline{\dot{1}}$ $\underline{6}$ | $\underline{\dot{3}\cdot}$ $\underline{\dot{5}}$ | $\underline{\dot{2}\cdot}$ $\underline{\dot{3}}$ $\underline{\dot{2}}$ $\underline{\dot{1}}$ |

我 哪 不 哎 走 哎 嗨

i• 2̇ 6̇ i̇ 6̇ 5̇ | ³3 0 | (5̇ 3̇ 2̇) | 5 i |

呀 嗨 嗨 嗨 吆 指 啊 路 哎

6̇ i̇ 5̇ 3̇ | 2̇ 3̇ 2̇ | (2̇ 2̇ 6̇ 2̇ | 6̇ i̇ 2̇ 3̇ |

嗨 来

2̇ 3̇ 2̇ i̇ 6̇ | i̇ i̇ 6̇ i̇ | 2̇ 3̇ 2̇ 3̇ | 2̇ i̇ 6̇ i̇ 5̇ |

6 - (后略)

这是呈贡花灯传统小戏《李狗骗酒》选段。〔青平玉〕在该剧中曲调颇长，这里只选了前半段。该曲调基本旋律是一句结构的，虚词衬字较多，这是剧中李狗上场去萧二娘新开酒店喝酒时一路上唱的。在过去艺人们演唱中，〔青平玉〕只用于男角演唱，女角不唱此曲。

又：〔青平玉〕疑是〔青平乐〕的讹音。

(苏庆煌 艾明)

开 财 门

选自《开财门》中董生唱段

1 = C $\frac{2}{4}$

♩ = 80

樊永寿 唱
尹 钊 记

(1 6 3 5 | 2 3 2 1 1 6 | 5 5 6 | 5 -)

||: 2 2 3 2 1 | 2 2 3 1 6 | 2 2 0 |

草 啊 子 开 呀 花 嘿 细 呀
桃 啊 花 开 呀 在 嘿 正

5 6 5 2 | 5 6 1̇ 3 5 | 2. 3 1 6. |

朦 哪 嘿 朦 呀 哈 啊 哈 哈
月 哪 嘿 半 呀 哈 啊 哈 哈

2 2 5 3 | 2̇ 5 5 6 | 6̇ 6̇ 1 | 2 0 |

撒 呀 在 呀 哈 尼 田 哎 嗨 中
菊 花 呀 哈 尼 开 哎 嗨 在

2 5 3 | 5 2 3 2 1 | 1 2 1 6̇ 5̇ | 6̇ 0 |

影 尼 影 无 呀 哈 踪 哪 儿 嘿 哟
九 尼 九 尼 呀 哈 中 哪 儿 嘿 哟



〔开财门〕是昆明传统花灯《开财门》里董生（干哥）的唱段。曲调由四个乐句组成。该曲除了四个乐句外，还有一个以“1”、“5”为主音的四小节过门，和以“6”、“2”为主音的声腔旋律连接在一起感到很贴切，这是此曲特点之一。另外，在昆明传统花灯中，只有《开财门》才演唱此曲，曲名即由剧名而来，未见其他戏中使用。

此曲旋律流畅，有五字句和七字句唱法，是一支便于表演、能边歌边舞的花灯调。王旦东将此剧改编后易名为《探妹》，收入《云南十年戏剧剧目选·花灯集》中。并由中国唱片社在1958年灌制成唱片，袁留安、蒋丽华演唱。

（苏庆煌 艾明）

绮 罗 调

选自《包二接姐姐》中亲家母唱段

1 = C $\frac{2}{4}$

(5-2)

杨 放 记

||: (5 6 3 5 | 2 2 3 5 5 | 5 3 2 1 6 1 | 2 -) :||

5 1 6 | 5 3 5 1 | 2 3 3 1 | 2 - |

一 送 相 公 是 嘹 呀 哈 咚
一 吊 拿 来 是 嘹 呀 哈 咚

1 6 5 3 | 2 1 6 | 5 4 5 | 6 - |

箱 子 这 边 罗 咳 次 咚
雇 马 这 骑 罗 咳 次 咚

1 6 1 3 | 2 2 | 1 1 5 7 | 6 5 3 |

箱 子 这 边 前 喳 咚 隆 咚 嘹
一 吊 尼 留 着 喳 咚 隆 咚

1 5 5 1 | 6 5 3 | 5 5 5 1 | 2 - :||

两 呀 吊 钱 罗 咚 咚 隆 咚 嘹

此曲又名〔送相公〕，唱词形象、生动，诙谐而有风趣，所用衬字不是一般常用的“依呀咳嗨”之类，而是与曲调旋律紧扣的锣鼓象声字“嚓咚隆咚”等，可见花灯与〔秧佬鼓〕之间的关系多么深远。〔绮罗调〕结构工整，通俗流畅，易于演唱，在昆明花灯调中，具有自己独特的风格。

（艾明）

散花调

信佛斋婆们唱的曲调

1 = C $\frac{2}{4}$

张一弓 记

(5 3 | 1 2 1 6 | 5 5 0) |

||: 1 2 | 5 6 1 | 5 6 5 3 |

公 鸡 修 行 一 枝 呢 哟
双 脚 跳 在 金 銮 呢 哟

² 2 - | 5 5 3 5 | 2 1 6 5 |

花 殿 全 啊 身 灵 毛
一 啊 声 惊 动

5 3 2 | 1 2 2 1 6 | 5 - :||

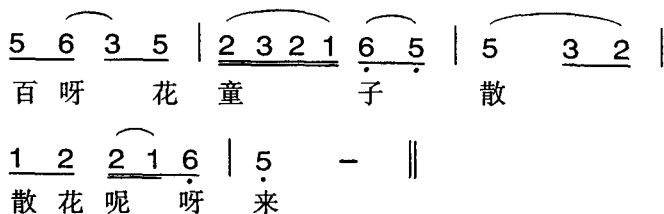
赛 啊 赛 装 呢 呀 装
几 啊 几 千 呢 啊 家

3 5 3 2 1 | 2 - | 5 5 |

南 无 双 双

6 1 | 5 6 6 5 3 | 2 2 |

童 子 百 花 呢 哟 来 哟



〔散花调〕系昆明花灯中来源于宗教活动的曲调之一，原为斋婆敬佛上香散花时所唱。在一些剧目特定情景中曾使用。如《小二黑结婚》和《柳艳娘》中，就用该曲创腔表现三仙姑装神和庵尼们敬佛仪式，取得了较好的效果。

(艾明)

唱歌好

花灯剧《刘三姐》选段

1 = D $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

稍慢

艾明 编曲
刘秀华 王玉霞 演唱

(6 - | 6. $\dot{1}$ $\dot{2}$ | $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ | 3. $\dot{1}$ 6 6 |

⁵⁶5. 3 | ²¹6) - ||: ^{自由} $\dot{3}$. $\dot{2}$ $\dot{3}$ | $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{5}$ 6 - |

啊
啊

$\dot{1}$ $\dot{1}$ 6 $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ | 6 $\dot{1}$ $\dot{3}$ $\dot{1}$ | $\dot{2}$. $\dot{1}$ | ⁵⁶⁵3 - |

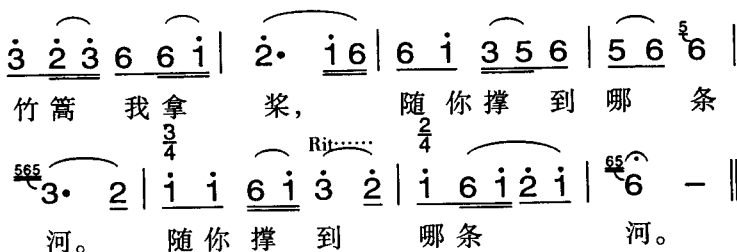
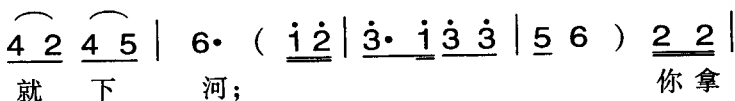
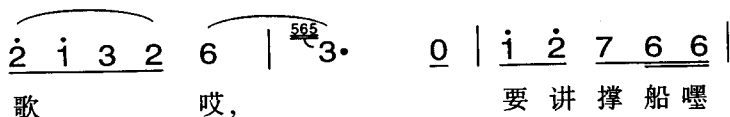
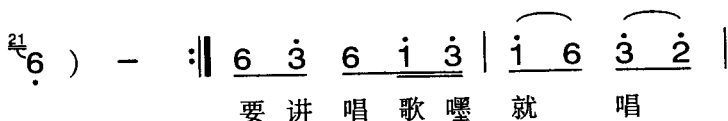
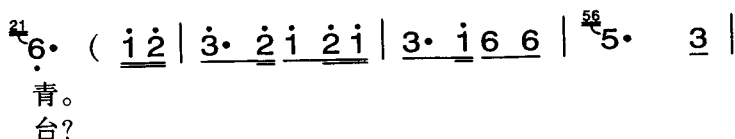
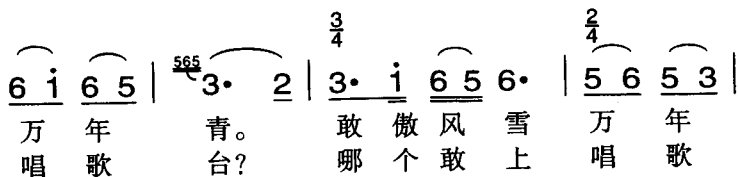
唱歌好来嚵唱歌好，唱
引妹唱来嚵引妹唱，清

$\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ | $\dot{1}$ 7 5 6 ($\dot{3}$ $\dot{2}$ | $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ 5 6) |

出穷人一片心；
潭起水引鱼来；

$\dot{3}$ $\dot{3}$ 6 6 $\dot{1}$ | $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{1}$ | $\dot{2}$. $\dot{1}$ 6 | 3. $\dot{1}$ 6 5 6 |

山歌好似松柏树，敢傲风雪
花开引得蝴蝶闹，哪个敢上



《刘三姐》是昆明市花灯剧团 1960 年上演的、根据广西彩调移植的剧目。艾明设计音乐，刘三姐由刘秀华、王玉霞扮演。

〔唱歌好〕是该剧中刘三姐唱段。为适应山歌体的唱词结构，编曲者以〔南华山歌〕（又名〔倒板腔〕）为基础进行创腔。曲谱与山歌体唱词结合得十分贴切，以优美的民歌旋律和粗犷、刚健的音乐形象表现了刘三姐“敢傲风雪万年青”的倔强性格。第三段是全段的升华，在旋律中用了“4”和“7”两个半音，使乐句更加舒展。最后一乐句变化了一小节为 $\frac{3}{4}$ ，加强了乐句的稳定性，以示结束。

该唱段曾作为独唱曲目演唱，颇受欢迎。

（田野）

水清清来天晴朗

花灯剧《小二黑结婚》选段

1 = G $\frac{2}{4}$

刘秀华 艾明 编曲
王玉霞 演唱

(笛)自由
(5 5 6 $\dot{1}$ $\underline{5}$ $\underline{6}$ $\underline{4}$ $\underline{3}$ $\underline{2}$ $\underline{3}$ $\underline{1}$ $\underline{6}$ 5)

(合奏)
 $\underline{6}$ $\underline{1}$ $\underline{6}$ $\underline{5}$ $\underline{3}$ $\underline{5}$ $\underline{6}$ $\dot{1}$ | $\underline{5}$ $\underline{6}$ $\underline{5}$ $\underline{3}$ $\underline{2}$ $\underline{3}$ $\underline{2}$ $\underline{1}$ | $\underline{6}$ $\underline{1}$ $\underline{2}$ $\underline{3}$ $\underline{2}$ $\underline{1}$ $\underline{6}$ |

$\underline{5\cdot}$ $\underline{6}$ $\underline{5}$) | $\underline{5\cdot}$ $\underline{6}$ $\underline{5}$ $\underline{6}$ | $\underline{5}$ $\underline{4}$ $\underline{5}$ $\underline{3}$ |

(于小芹内唱) 水 清 清 来

$\underline{5}$ $\underline{6}$ $\dot{1}$ $\underline{6}$ $\underline{5}$ $\underline{4}$ | $\underline{5}$ - | ($\underline{6}$ $\underline{7}$ $\underline{6}$ $\underline{5}$ $\underline{6}$ $\underline{7}$ $\underline{6}$ $\underline{5}$ |

天 晴 朗, (过门 中于小芹

$\underline{3}$ $\underline{2}$ $\underline{3}$ $\underline{5}$ $\underline{6}$ $\underline{5}$ $\underline{6}$ $\dot{1}$ | $\underline{5\cdot}$ $\underline{6}$ | $\underline{5\cdot}$ $\underline{6}$ $\underline{5}$ $\underline{5}$) |

手 挎 竹 篮 上 场。接 唱)

$\underline{5}$ $\underline{2}$ $\underline{3}$ $\underline{5}$ $\dot{1}$ | $\underline{3}$ $\underline{5}$ $\underline{3}$ $\underline{2}$ $\underline{1}$ $\underline{6}$ | $\underline{1}$ $\underline{5}$ $\underline{0}$ $\underline{5}$ |

小 芹 我 河 边 洗 衣

5 2 3 2 1 6 | 5. 6 5 | (3 2 3 5 | 6 5 3 2 1 1 |

裳，

6 2 2 1 7 6 | 5. 6 5) | 3 5 6[~] |

二 黑 哥，

(7 6 5 7 6) | 6 i 6 | 6 i 6 5 3 5 2 3 |

县 里 去 开 那 英 雄

5. 6 5 (6 | 5 5 4 3 2 | 5. 6 i 7 |

会，

6 7 6 5 3 5 2 3 | 5. 6 5) | 3 5 6 | i. 2 6 5 |

他 说 是 今

³ 3. ^v 5 5 | 6 5 3 5 | 2. 1 6 1 | ⁶ 5. (6 1 |

天， 今 天 把 家

还。

2. 3 2 1 | 6 6 1 7 6 | 5. 6 5 5) | 3 3 5 3 2 |

前 面 等

¹⁶ ¹ 1. 6 | 3 3 5 1 6 1 2 | ³ 3. (5 6 |

来 后 面 也 等。

i. 7 6 5) | 3. 2 1 6 | 1 1 6 1 6 1 2 |

3. 5 3 6) | ^{稍慢} 5 5 3 5 i | 6 i 6 5 | 5 3 0 3 |
站 不 定 来 坐 是

3 5 2 3 | 5. 0 | (4 4 5 6 i | 6 i 6 5 3 2 |
坐 不 安。

3 2 3 5 6 5 6 i | 5. 6 | 5 6 5 5) | ^{原速} 5 5 3 5 6 |
背 着

5 6 3 2 1 1 6 | 5 6 i 7 6 5 3 | 6. (6 |
爹 娘 把 衣 裳 洗,

5 5 6 3 2 | 5 6 i 7 | 6 7 6 5 3 2 3 5 | 6 6 6) |

5 3 5 6 | 2 i 6 | 5 3 2 1 2 | ³ - |
等 你 呀 等 得 我

^{Rit} ² 3 5 | 2 3 2 1 6 1 5 6 | 1 - | (6 5 3 5 |
两 眼 望 穿。

i 2 i 2 | 6 5 5 1 2 | 5. 6 | 3 2 3 5 |

2 3 2 1 6 1 5 6 | 1 -) | (略)

“水清清来天晴朗”是1959年昆明市花灯剧团演出《小二黑结婚》中于小芹的唱段，艾明编曲，于小芹由刘秀华、王玉霞扮演。该段唱腔表述了小芹河边洗衣、盼望二黑归来“两眼欲穿”的真挚感情，歌颂了一对爱国抗日青年的纯洁爱情。

本唱段选用〔送金匾〕和〔掐菜苔〕创腔。开始，悠扬的笛声描绘了解放区山明水秀的风光，然后，轻快的旋律伴以小锣鼓套打，将手提竹篮、舞着手巾的小芹送上表演中心，开始了她发自内心一片真情的演唱。该曲完好地保持原曲调风格特点，塑造了一个天真纯洁的农村少女形象。后面，通过符点、休止符的运用和速度、行腔合理的安排，将小芹回忆、思念、盼望的几个情绪层次表现出来。

当时，在同名歌剧的〔清粼粼的水来蓝茵茵的天〕唱段流传全国、脍炙人口的情况下，该唱段以其独到的花灯风格、优美的旋律和深沉而含蓄的感情，较好地表现了同一内容，得到传唱和保留，受到一定好评。

（苏青）

我把青春化甘泉

选自花灯剧《哑姑泉》中唱段

苏庆煌 编曲
王玉霞 演唱

1 = F $\frac{2}{4}$

($\dot{4}$ 1 - ||: 3· 5 2 1 3 2 | 1 - | 6· $\dot{1}$ 6 5 3 2 |

5· 6 $\dot{1}$ | 5· 6 | 5 0 $\dot{1}$ 6 5 | 1 6 1 2 3 |

5 2 3 5 3 2 | 1· 2 | 3 2 3 5 3 | 2 2 7 |

6 1 6 | 5 -) :|| 1 6 $\dot{1}$ 5 6 | 1 - |

亲 人 们

3· 2 3 5 | 2 2 2 7 | 6 - | 5 3 5 6 $\dot{1}$ 6 5 |

一 个 个 春 风 满 面， 杯 盘 响

3 5 3 2 1· 2 | 3 6 5 3 5 | $\dot{1}$ · 2 7 6 | 5· $\dot{1}$ |

人 欢 笑 震 我 心 弦。

6. 5616553 | 2 321 | 6. 1656543 | 2 1 |

2 - | (1. 56165 | 4 4 5 | 6. 1651761 |

2) - | 5 6 5 3 2 | 1 - | 1 6 6 6 1 |

爹 想 着 他 弹 月 琴

6 5 1 2 | 5 3 (5 | 16123) | 1 1 2 |

我 唱 歌, 欢 欢

6. 1 6 5 | 3. 5 1 6 | 5 3 5 6 | 16127261 |

乐 乐 度 晚 年。

5 - | (2. 76561 | 5. 6 5) | 2 3 5 3 2 |

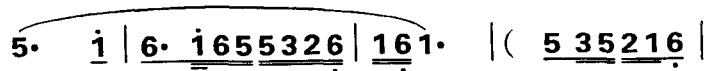
艾 林

5. 32321 | 6 - | 6 5 6 1 6 5 | 3 6 5 1 2 |

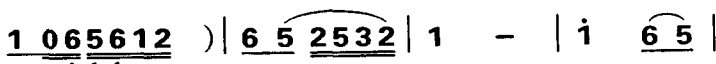
他 含 笑 不 语 传 心

3 - | 5 5 3 5 | 2. 3 2 1 | 6 5 6 1 2 7 6 |

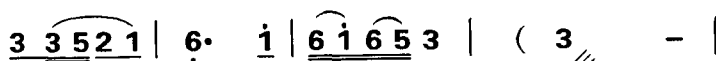
意, 向 往 着 一 段 好 姻



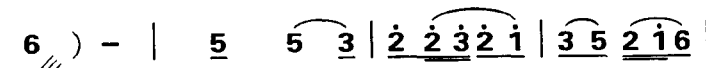
缘。



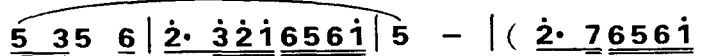
哪 知 道 挖 泉



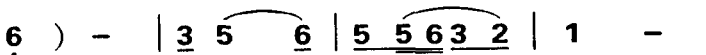
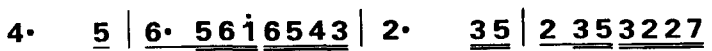
百 日 后，我 要 变 成 (白)瞎子！



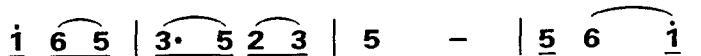
哑子！ (唱)我 把 青 春 化 甘



泉！



甜 姑 心 中 事，



亲 人 尚 不 知， 不 言

6[•] 1̇ 6 5 | 3 0 | 3 3 5 | 2 3 5 2 1 6 |

瞒 不 得， 欲 言 又 迟

1 - | 3 2 3 5 | 6 5 6 1̇ | 5 6 1̇ 6 5 4 3 |

疑。(众)啊……

2 1 2 3 | 5 3 5 1̇ | 6 5 3 5 | 2 3 5 2 1 6 |

1[•] 5 3 | 2 0 3 2 1 | 2 0 3 2 7 | 6 6 1 6 |

5 - |

“我把青春化甘泉”，系六场花灯剧《哑姑泉》里甜姑在第五场里的一段唱腔。《哑》剧由昆明市花灯剧团 1962 年演出，苏庆煌编曲，剧中人甜姑由王玉霞扮演。

本唱段三十六句唱词里，情绪变化很大，起伏层次多。编曲者运用〔道情〕、〔金纽丝〕、〔滴水调〕等进行创腔，采用〔散板〕、〔慢板〕、〔垛板〕等板式节奏增强曲调表现力，又安排男女声伴唱以烘托情绪。这些处理，使甜姑几个层次的复杂心情得到充分的揭示。曲中“欲言又迟疑”及伴唱旋律后的八小节间奏，随着甜姑表演的起伏，时强时弱，深沉、含蓄，较好地描写了甜姑面临造福民众而即将变瞎变哑、又不能将此隐情告诉亲人们的复杂感情。这段间奏曲曾在其他剧目中多次使用，成为保留的伴奏音乐。

该唱段曾由电台录音播放，并制成盒式磁带发行。

(方芳)

愿上龙门勤雕凿

选自花灯剧《龙门》唱段

1 = G $\frac{2}{4}$

刘秀华 毕嘉富 编曲
张人表 演唱

(6 1̇ 6 5 3 5 6 1̇ | 5 6 3 2 1 6̇ | 2 3 5 1 2 7 6̇ |

5̇ 6̇ 5̇) | 5 3 5 6 1̇ 6 5 | 3· 5 |

(风) 你 要 像 那

6 1̇ 6 5 4 3 | ²³2· (3 | 5 6 3 2 1 2 6 1 |

领 头 雁,

2 5 3 1 2) | 5 3 5 6 3 2 | 1· 6̇ |

穿 云 破 雾

2 3 5 1 2 7 6̇ | 5· (6̇ | 1 5 3 2 1 6̇ |

永 向 前。

5) - | 5 6 1̇ 5 6 4 3 | ²³2· 6̇ |

望 你 呀

2 3 5 1 2 6 1 | 2 3 2 | 3 5 6 3 5 |

执 利 斧， 凿 破

6 6 1̇ 6 5 | 5 6 5 3 2 1 6 | 2. 3 |

龙 门 彩 云 现。

5 2 3 2 1 7 6 | 5 - | (5 6 1 2 |

彩 云 现。

6 1̇ 6 5 3 5 6 1̇ | 6 5 3 2 1 6 | 2 3 5 1 2 7 6 |

5 6 5) | 5 6 1̇ 5 6 4 3 | ²²2. 6 |

望 你 呀

5 3 5 3 2 1 6 | 2 3 2 | 6 6 1̇ 5 6 5 3 |

挥 巨 鑿 石 墙

2 1 2 3 5 | 5 2 3 2 7 6 1 | ¹5 - |

刻 出 九 重 天。

(5 6 1 2 | 6 1̇ 6 5 3 5 6 1̇ | 6 5 3 2 1 6 |

5 6 1̇ 3 2 1 6 | 2. 3 5 | 6 5 3 2 1 2 1 6 |

5 5 6 1 2) | 3 3 5 3 2 | 3• 5 |

(鹰)贺郎 龙的

i 3 5 6 5 i | 6 5 1 6 1 2 | 3• (5 |

诡计我定要破，

6 7 6 5 | 1 6 1 2 3) | 1 6 5 6 4 3 |

众乡

2• 3 | 1 1 6 5 1 2 | 3• 5 |

亲 不再忍 受

i 3 5 | 6 i 6 5 | 3 5 3 2 |

高利盘 剥，

1• 6 | (6 i 6 5 | 3 5 3 2 1) |

2 1 6 6 5 4 3 | 2• 3 | 5 6 1 2 |

只要 能 免

3• 5 | i i 2 | 3 5 3 2 |

除 天 灾 人

1• 6 | 1 2 3 | 5 5 6 |

祸， 又何惧热血滚

7 - | x x | $\overline{7\ 6}\ \overline{5\ 7}$ |
滚 人 头

$\overset{>}{6}\ 0\ 0$ | ($\overline{6\ 7}\ \overline{6\ 5}$ | $\underline{\underline{3\ 2\ 3\ 5\ 6}}$) |

落!

稍快

$\dot{1}\ 0\ \dot{1}\ 0$ | $\overline{6\ 6}\ \underline{5}$ | $\overline{1\ 6}\ \overline{1\ 2}$ |
刀 山 火 海 我 要

$\overline{6\ 5}\ 3$ | $3\ 5$ | $\overline{6\ 3}\ \underline{5}$ |
闯, 龙 潭 虎 穴

$\overline{6\ 5}\ \underline{4\ 3}$ | $\overline{2\ 3}\ 2$ | $\underline{3}\ \overline{3\ 5}$ |
我 要 过, 为 众

$\dot{1}\ 0\ \dot{1}\ 0$ | $\underline{\dot{2}}\ \dot{1}\ \overline{6\ 5}$ | $3\cdot\ \underline{6}$ |
乡 亲 免 遭 难, 我

$\overline{5\ 3}\ \overline{5\ 6}$ | $\overset{>}{7}\ 0\ (\ \overset{>}{7}\ \overset{>}{7}\)$ | $\overline{7\ 6}\ \overline{5\ 7}$ |
愿 上 龙 门 勤 雕

$\overset{>}{6}\ 0$ || $\overset{f}{\dot{1}}$ - | 7 - |
凿!

6 - | $\overset{>}{6}\cdot\ \underline{\dot{1}\ \underline{5}\ 3}$ | $\overset{>}{6}\ 0$) ||

昆明市花灯团 1961 年创作上演的《龙门》，由毕嘉富编曲，男女主角翠凤和阿鹰分别由刘秀华、张人表扮演。

“愿上龙门勤雕凿”这段唱腔，是翠凤和阿鹰在剧中第二场

里唱的。该唱段表现了翠凤希望阿鹰当“领头雁”凿龙门现彩云的心愿和阿鹰为“除天灾人祸”决心闯火海刀山上龙门雕凿的信念。翠凤唱段，旋律委婉，动听；阿鹰的唱则由平稳到中速，直到后面为快速，几个重音的运用，体现了他坚定的信心。整个唱段有慢有快，有松有紧，通过一定的对比，女腔强调表现忠贞爱情的渴望；男腔则着重表现刚毅、坚强的决心，取得了一定的效果。

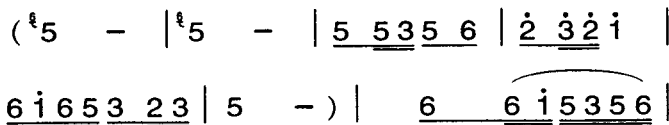
（艾明）

红 梅 赞

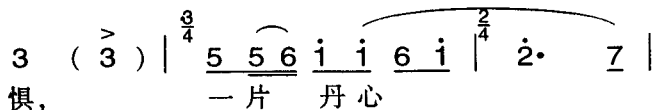
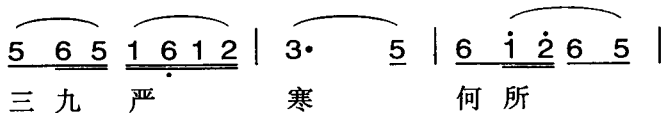
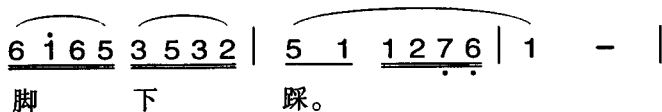
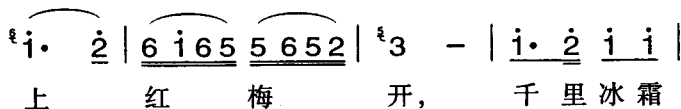
选自花灯剧《江姐》唱段

1= D $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

苏庆煌 编曲



(领) 红 岩



6 6 i 5 3 5 6 | i - | (2̣. 3̣ 2̣ i | 5 3 5 6 i) |

向 阳 开。

[反复时男女交错轮唱]

||: 3 3 5 2 1 2 3 | 5. 6 | 3̣ 3̣ 2̣ i 6 i |

(齐) 红 梅 花 儿 开, 朵 朵 放 光
(轮)

5 - | 6. i 3 3 5 | i 3 5 6 |
彩, 昂 首 怒 放 花 万 朵,

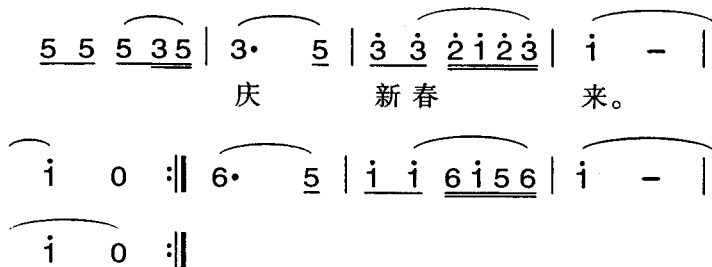
i i 6 5 3 2 5 3 | 2 - :|| 5 5 3 2 1 2 3 |
香 飘 云 天 外, 唤 醒 百

5. i | 6 i 2 3 2 i | 6 i 6 5 3 |
花 齐 开 放

i. i i 2 6 5 | 5 5 3 5 3 2 | 1. 2 3 5 3 2 |
高 歌 欢 庆 新 春 来。

1 - :|| i. 6 i | 2. 3̣ | 2̣. 3̣ 2̣ i |
哎

i i i 2 6 5 | 5. 3 5 | 6. i | 6. i 6 5 |
高 歌 欢



花灯《江姐》中主题歌“红梅赞”1964年昆明市花灯剧团移植演出了花灯剧《江姐》。主题歌“红梅赞”是象征革命先辈高风亮节的一首颂歌。由苏庆煌编曲。该曲文词典雅、秀丽，情绪奔放、乐观，在剧中多次出现。编者还以其旋律为主题贯穿于全剧音乐中。

本曲选用花灯调〔金纽丝〕、〔十朵梅花开〕为素材创腔，运用领唱和副歌组成的两部曲式结构来组织原花灯调。领唱部分，紧缩〔金纽丝〕乐句，调整音程关系，将“一片丹心向阳开”的豪迈情绪表述出来。接着，用齐唱副歌形式唱出“红梅花儿开……高歌欢庆新春来”，使第一段领唱的内容和情绪得到加强和补充。齐唱完后，又用男女声交错一小节轮唱“红梅花儿开”等六句，男女声交错此起彼伏，犹如百花竞相开放，使此曲的情绪层层增强而达到感情的高峰，烘托出了江姐等革命者坚信革命事业必胜的乐观主义精神。

由于〔红梅赞〕较好地保持了花灯曲调的风格和特点，旋律流畅，易于演唱，曾在该团其他剧目中使用过，在业余花灯活动中也有所流传。

(阿庆)

将碧血化云霞飞向朝阳

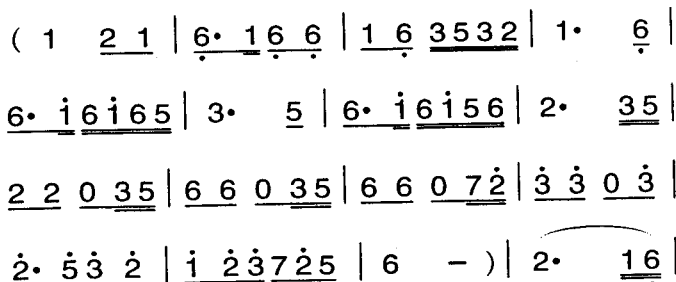
花灯剧《蝶恋花》选段

1= D $\frac{2}{4}$

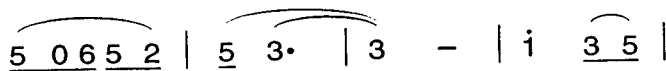
苏庆煌 编曲

王玉霞 演唱

慢速、亲切地 ♩ = 55



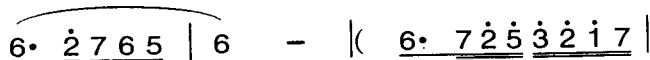
夜



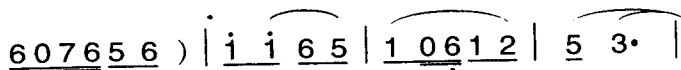
深

深，

风 阵



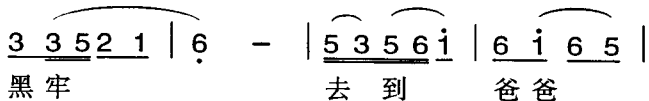
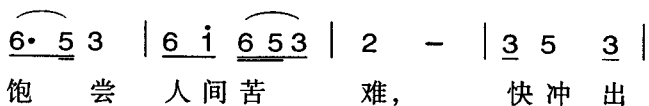
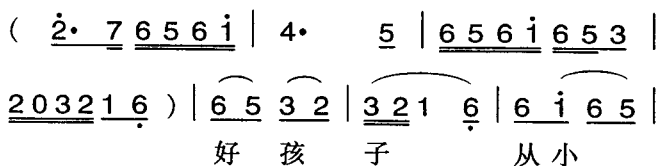
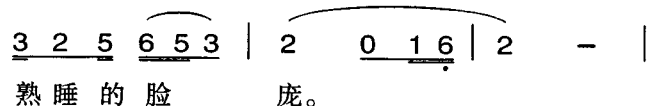
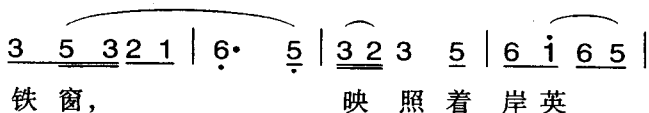
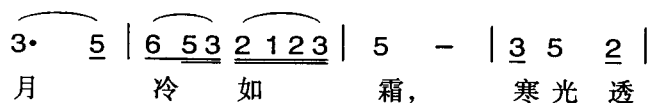
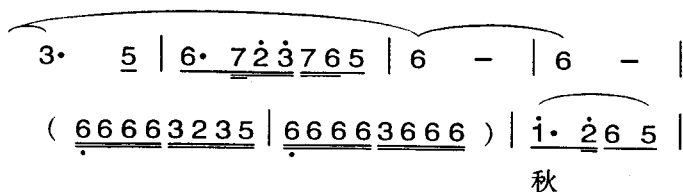
阵，



湘 江

流

淌，



3 3 5 2 1 2 3 | 5. 6 | 5. 3 5 3 5 6 | i. 2 |

战 斗 的 地 方。

6 i 6 5 3 5 6 i | 5 - | (2 2 2 3 2 | i i 7 |

6 i 6 5 3 5 6 i | 5 0 6 5 1) | 2 3 5 5 6 3 2 |

润 之 啊!

1 - | (0 3 5 5 6 3 2 | 1 7. 6) | (2 3 7 6 |

5 -) | 6 5 3 2 | 1 - | 5 3 2 3 | 5 - |

请 捎 我 一 腔

6 i 6 5 | 1 2 | ⁱ3 - | 3. | 6 - |

悬 思 结 想, 愿

i. 2 i 5 | 6 - | 6 - | i i | 3. 5 2 3 |

亲 人 征 鞍 百

6 5. | 5 - | 2 - | 2 - | i. 2 |

里 凯 歌

(清唱一句)自由地

6. i 5 6 | i - | i ^v - | 5 i 2 i 6 5 |

扬。 为 真 理

3 3 5 2 3 | 5 0 i | i 6 5 5 6 1 2 |

而 斗 争 我 死 也 欢

3 (3 5 6 i 2 | 3̣ -) | i 6 6 5 6 i |

畅, 将 碧 血 化 云

³2̣. (³2̣ | ³2̣ -) | 3̣ 2̣ i | i. 2̣ |

霞 飞 向 朝

5 - | (4 4 2 | 5 4 5 6) | i 5 6 |

阳。 飞 向

5̣. 6̣ | 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ | 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ | 5̣. 3̣ | 2̣ 3̣ 2̣ |

啊 朝

i - | i. (2̣ | 5. 5 5 | i 2̣ | 5̣ 5. |

阳。

5 0) ||

这是昆明市花灯剧团根据京剧移植于 1977 年上演的花灯剧《蝶恋花》中杨开慧在狱中的唱段。该剧由苏庆煌音乐设计，王玉霞扮演杨开慧。

该曲用〔金纽丝〕和〔打枣竿〕进行创腔。编曲者调整乐句结构，使长短不一的 30 句唱词得到恰当安排和表现。并使用了慢、中、快、摇、散等板式，较好地表现了情绪起伏多变的唱词内容。有的地方糅进湖南民歌旋律，点染了该剧的环境。最后一句“将碧血化云霞飞向朝阳”吸收陕北民歌旋律，并安排了两小

跳跃顿音在“飞向”的乐句里，增强了该唱段的感染力。

该唱段曾由云南人民广播电台录音播放。

（苏青）

吾家住在雁门深

花灯剧《孔雀胆》选段

1 = G $\frac{2}{4}$

中慢

贺裕昌 编曲
王玉霞 演唱

(2̣. 3̣ 2̣ 1̣ | $\overset{1}{\underset{\cdot}{6}}$. 6̣ 1̣ | 2̣. 2̣ 3̣ 5̣ 6̣ | 2̣. 3̣ |

5̣. 3̣ 5̣ 3̣ 5̣ 6̣ | 7̣. 2̣ 7̣ | 6̣. 1̣ 5̣ 2̣ 3̣ 5̣ | $\overset{\xi}{1}$. 6̣ |

6̣. 7̣ 6̣ 5̣ | 3̣ 2̣ 3̣ 5̣ 6̣. 1̣ | 2̣. 2̣ 3̣ 5̣ 6̣ | 2̣. 3̣ |

2 2 6̣) | $\overset{\xi}{3}$. 2̣ | 1̣ 6̣ 6̣ 5̣ 3̣ | $\overset{\xi}{3}$. 5̣ 3̣ 5̣ |

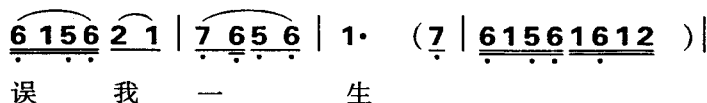
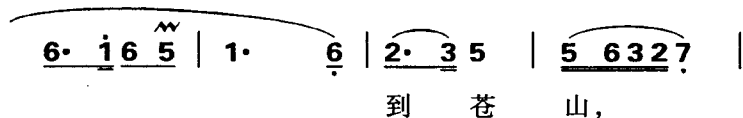
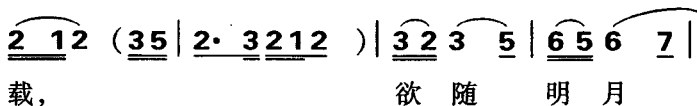
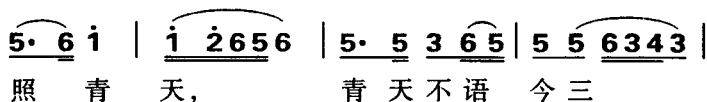
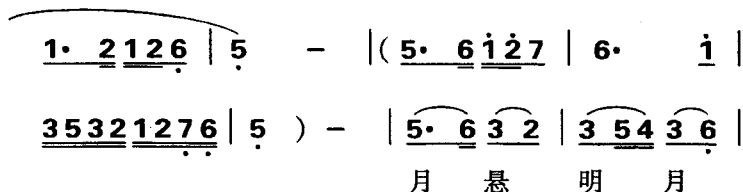
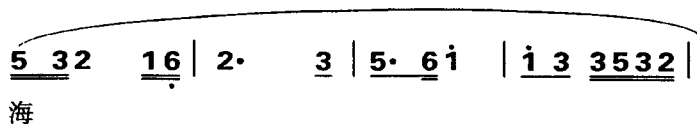
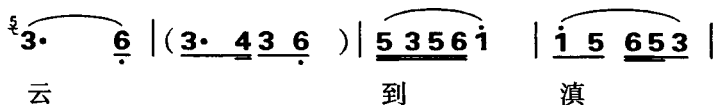
吾 家 住

6̣ 1̣ 6̣ | 5̣. 1̣ 6̣ 5̣ 3̣ | 1̣ 6̣ 6̣ 5̣ 5̣ 3̣ | 2̣. (3̣ |

在 雁 门 深,

2̣. 3̣ 6̣ 6̣ 1̣ | 2 2 3) | 6 7̣ 2̣ 7̣ | 6̣. 7̣ 6̣ 5̣ |

一 片 闲



3 2 3 6 | 6 5 6 1. 2 | 3 2 3 5 2 | 7. 2 7 |

踏 里 彩,

6 5 6 (7 | 6 5 6) | 1 1 0 6 | 1 1 0 6 |

吐 噜 吐 噜

2. 3 5 6 | 3 2 3. | 5 5 | 5 2. |

段 阿 奴, 施 宗 施 秀

3 3 2 3 5 | 1. 7 6 7 5 | 6 - | 3 2 3 5 6 3 2 |

同 汉 歹, 云 片 波

1 6 1 6 | 6 5 1 6 5 3 | 2 1 2. | 6. 6 6 1 |

粼 不 见 人, 押 不 芦 花

3 3 2 1 6 | 2 1 (6 | 3 2 3 5 2 1 | 6 6 6) |

颜 色 改。

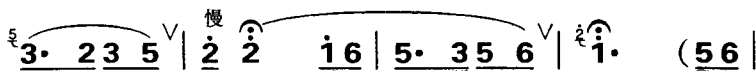
3 3 2 | 3. 2 3 5 3 | 2 1 2 3 | 5. 6 2 7 |

曲 屏 独 坐 细 思



量，

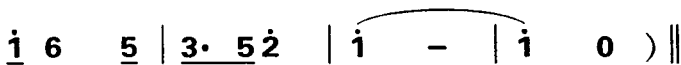
西 山 铁



壁

风 潇

洒。



四幕六场花灯剧《孔雀胆》是 1979 年昆明市花灯剧团演出的根据郭沫若同名话剧本移植剧目。“吾家住在雁门深”是沿用阿盖原作诗词作为唱词的一段在剧中由阿盖公主演唱的唱段。贺裕昌编曲，王玉霞扮演阿盖公主。

本唱段系阿盖感叹身世、思忆亡夫时所唱。选用〔打枣竿〕这首古朴、典雅的昆明花灯曲调创腔，对原曲调进行了凝炼，既保持了原来的庄重、深沉的情绪，又使曲调简洁、清新，较好地表现了阿盖原诗的内容。每演至此，观众均受其感染，为主人公不幸的遭遇潸然泪下。

曾由云南人民广播电台将包括本段在内的该剧部分唱腔录音播放。

(苏庆煌)

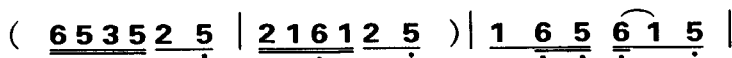
盼 儿 媳

《恭喜发财》发富婶唱段

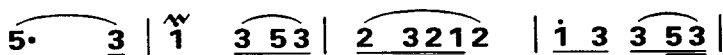
1= G $\frac{2}{4}$

中速、风趣地

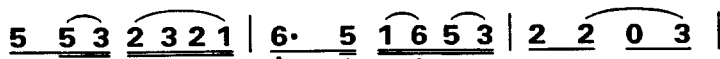
贺裕昌 编曲
雷琴书 演唱



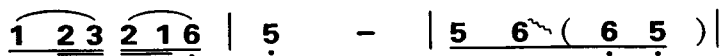
新 媳 妇 上 门



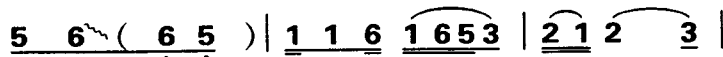
哎 非 儿 戏， 我 越 忙



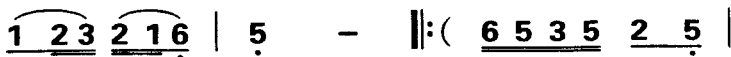
心 里 呀 越 是 越 高 兴 呀



越 高 兴。 忙 呀，



忙 呀， 忙 里 嚟 忙 外 呀



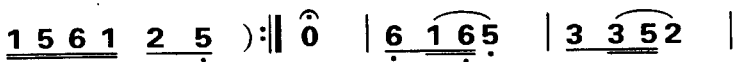
为 儿 媳。

(数板) 粉 蒸 肉,
呛 黄 瓜,
八 宝 饭,



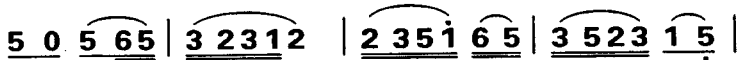
汽 锅 鸡,
炒 虾 米,
莲 子、白 果,

糖 醋 里 脊,
香 笋 炒 猪 肝,
大 枣、核 桃,



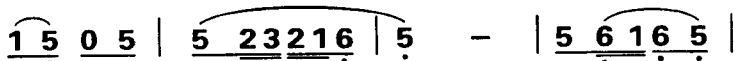
红 烧 鱼,
油 滴 滴,
样 样 齐,

哟! 还 有 一 罐



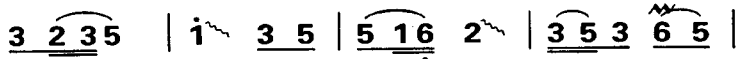
冬 蜂 蜜

媳 妇 吃 得



笑 咪 咪。

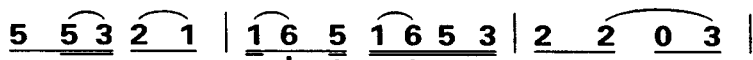
只 盼



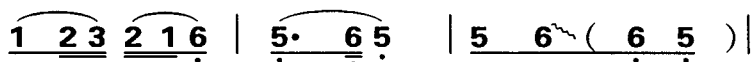
媳 妇

喊 一 声 妈

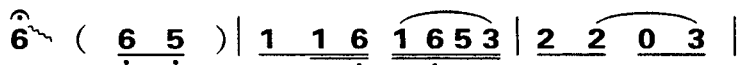
唉, 叫 得 我



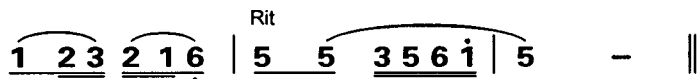
心 里 呀 乐 是 乐 开 了 花 呀，



乐 开 花， 妈 唉！



哎！ 叫 得 我 心 里 呀



乐 开 花 呀。

花灯小戏《恭喜发财》是1981年昆明市花灯剧团根据江西抚州采茶戏同名剧本移植上演的。“盼儿媳”是该剧中发富婶的唱腔，贺裕昌编曲，雷琴书扮演发富婶。

为了表现剧中人盼儿媳的心情，编曲者选用花灯调〔掐菜苔〕、〔数蛤蟆〕创腔，以轻快的节奏、流畅的旋律，让角色边歌边舞地“等”，喜气洋洋地“盼”。唱段中，使用切分音、滑音，并采用了几句说唱和数板，将发富婶喜形于色的神态表现得有声有色，把三中全会后农村的新气象渲染得欢腾、热烈。

《恭喜发财》1981年由云南电视台和省电台分别录像和录音播放。

(苏庆煌)

乐呵呵来笑呵呵

花灯剧《乐呵呵》选段

1 = C $\frac{2}{4}$

欢快、开朗

艾 明 编曲

李湘柱 演唱

(5 5 6 5 3 5 | 2 2 0 3 | 6 6 1 2 1 6 | 5 5 0 6 |

2 2 2 2 3 | 5 6 1 | 2. 3 5 3 | 2 2 1 2 6 1 |

2 0) 0 1 | 6 1 | 1 6 1 | 6 3. 1 |

我 乐 呵 呵 来 笑 呵

2 2 (3 | 2 3 2 1 6. 1 | 5 5 6) | 5 5 0 1 |

呵 呵,

笑 在

6 6 5 | 6 5 5 1 | 2 - | (3 6 1 6 5 3 |

眉 头 喜 心 窝。

2. 3 2) | 1 1 6 5 | 6. 1 | 3 5. 3 |

三 中 全 会 人 欢

2̣ 3̣ 2̣ 1̣ ¹6 | (3̣ 3̣ 3̣ 5̣ 3̣ | 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 6) |

笑。 嚶，

5 6 1̣ | 5̣. 1̣ 6 5 | ¹3 - | 3̣ 2̣ | 2̣. 3̣ 2̣ |

社员 个 个 暖 心 窝。

1̣ 2̣ 6 1̣ 2̣ | 3̣. 6̣ 5̣ 3̣ | 2̣. 3̣ | 1̣. 2̣ 5̣ 3̣ |

呀 儿 啾 儿 哟 呀 儿 啾 儿

2̣. 1̣ | 6 6 1̣ 6 5 3 | 2̣. 3 2 | (5̣ 5̣ 6̣ 5̣ 3̣ |

哟 暖 呀 暖 心 窝。

2̣ 2̣ 3̣ | 6 6 1̣ 6 5 3 | 2̣ 2̣ 2̣ 2̣ 2̣) | 3̣. 5̣ 3̣ 2̣ |

日 子 越

1̣ 6 1̣ 6 | 3̣ 3̣ 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ | 2̣ - | 6 6 1̣ |

过 越 蜜 甜， 六 畜

2̣. 3̣ 1̣ 6 1̣ | 5̣ 3̣ 5̣. | 6 6 | 1̣ 6 1̣ 6 5 3 |

兴 旺 粮 食 多。

2̣ - | (3̣ 6 1̣ 6 5 3 | 2̣. 3̣ 2̣) | 2̣. 1̣ 6 6 |

满 山 桃 梨

6 i 5 | ¹6. (7 | 6 7 2 2 7 6 5 7 | 6. 7 6 6) |

和 水 果，

6 6 i | 2. i 6 5 | ¹3 - | (3 3 3 3 3 |

鲫 鱼 鲤 鱼

3 2 1 2 3) | 3. 5 3 2 | i. 2 3 5 | 5 3 2. |

塘 中 那 个 戏 水

2. i | 6. i 2 3 i 6 | 5 3 5. | 3 5 0 5 1 |

更 欢 乐， 更 欢

2 0 (2 2 | 3 6 i 6 5 3 | 2. 3 2) |

乐。

5. 6 5 5 6 | i 2 i 3 5 | ¹6. (7 |

社 员 背 地 夸 奖 我，

6 6 0 3 5 | 6 6 0 3 | 2 2 0 6 i | 2 2 0 3 ||

(插 白)

这是1982年昆明市花灯剧团创演的花灯小戏《乐呵呵》里主角老罗的唱段，艾明编曲，老罗由李湘柱扮演。

“乐呵呵来笑呵呵”是剧中老罗（即乐呵呵）上场时的唱段，共十二句唱词，核心是“党的政策暖心窝”。编曲者选用花灯曲调〔桃花开〕作为创腔素材，该曲调风格活跃、节奏轻快，经过

处理之后，使这唱段诙谐、欢快，刻画了剧中人物开朗、乐观、活泼的性格，从侧面渲染了三中全会后农村的欢悦气氛。该唱段还运用了一些衬字虚词，结束时加入了一串爽朗的笑声，烘托了人物的心情，增强了唱腔的感染力。

《乐呵呵》1982年参加昆明市现代剧目汇演，并由省电台录音播放。

（晓渝）

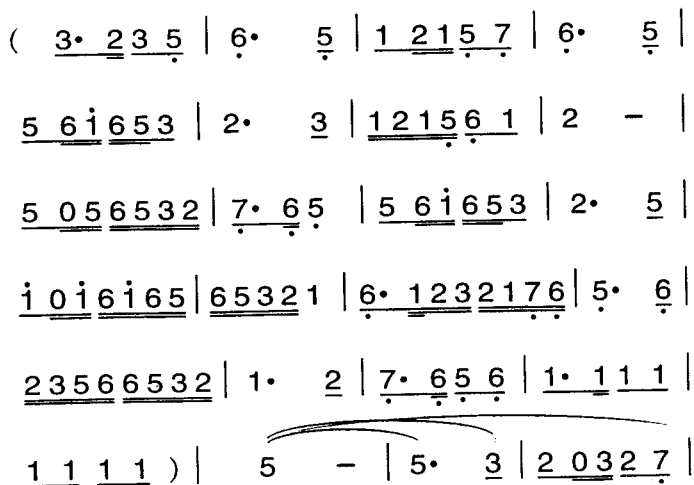
冷言冷语话双关

花灯剧《书记请客》选段

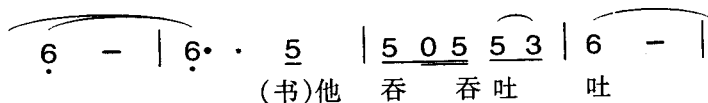
1= G $\frac{2}{4}$

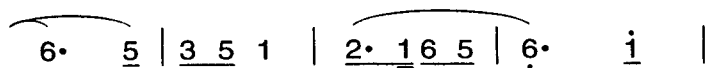
中慢板

朱忠明 苏庆煌 编曲
王钧源 演唱

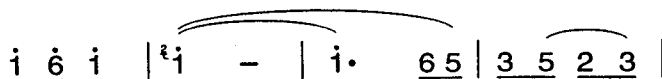


(合)他





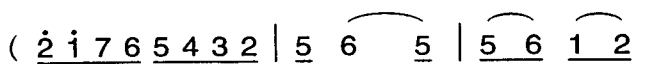
似有话 讲, (潘)他



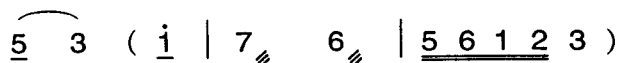
冷言冷 语 话双



关。(合)莫非 他



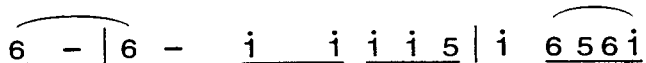
心 里 装 着



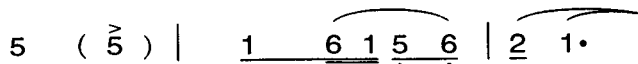
鬼?



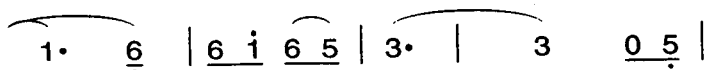
(书)弯 弯 绕 绕 在 打 算



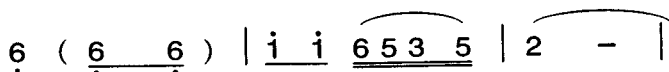
盘。(潘)弯 弯 绕 绕 在 打 算



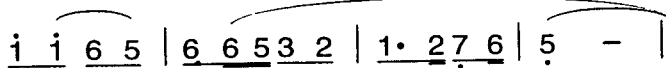
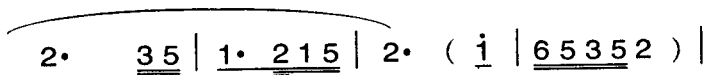
盘。(合)我 这 里



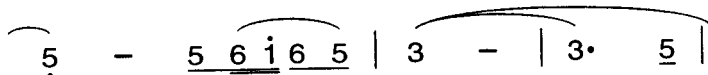
(书) 旁 敲 侧 击 (潘) 舌 枪 唇



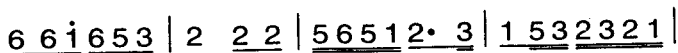
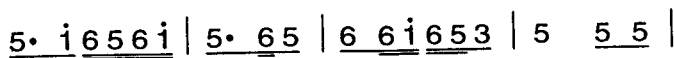
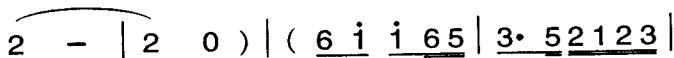
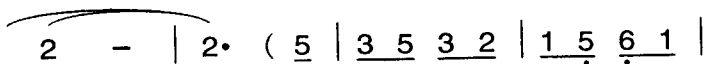
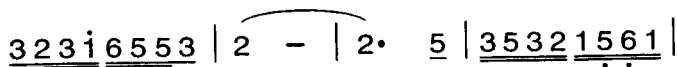
剑 (合) 将 他 试 探,



三 杯 老 酒



作 战 场。



6 5 6 i 2 i 6 | 5. 6 5) | 6 6 i 3 5 |

(书)一 呀 杯

i. 6 5 | 6 i 6 5 3 | 5 3 1 2 | 6 5 3 5 6 |

酒 敬 老 表, 水 酒

1 6 1 2 | 5 6 i 5 6 5 3 | 2 3 1 2 | 5 3 5 6 |

一 杯 心 意 到, 处 处

5 1 2 | 5 6 i 5 3 | 2. 3 2 1 | 6. 1 6 1 |

亏 你 来 照 料, 槐 荫 大

2. 3 | 5 2 3 2 1 6 | 5 3 5 3 5 6 i | 5. (6 |

媒 你 操 劳 呀。

i i 6. i 6 5 | 3. 5 6 i 5. 3 | 2 2 3 5 1 2 6 |

5. 6 5 | 6 i i 6 5 | 3. 5 2 1 2 3 | 5 5 i 6 5 6 i |

5. 6 5) || 1 2 1 6 5 | i 6 4 5 || (略)

(潘)二 杯 呀 酒

花灯剧《书记请客》是昆明市花灯剧团 1982 年参加云南省现代戏曲调演并获奖的优秀剧目之一。苏庆煌编曲。“冷言冷语话双关”系剧中老支书和潘树的一段对唱，老支书由朱忠明扮演，潘树由王钧源扮演。

该唱段用传统花灯曲调〔金纽丝〕和〔十杯酒〕创腔。开始用〔摇板〕唱〔金纽丝〕，让两人各陈其词，又以二重唱形式互相窥探、摸底，准确地表现了二人不同的心理活动。接着，用〔老十杯酒〕和〔新十杯酒〕分别给二人演唱，并各给予不同的腔；又根据需要使用了切分音、休止符和附点，把老书记假戏真做、以话答话的机智沉着和潘树得意忘形、酒后失态的神情表现得入木三分。整段唱层次清楚、完整统一。塑造了书记坚持原则、大公无私的形象，揭露了潘树假公济私、违法乱纪的面目。

该剧的音乐唱腔在 1982 年省调演大会专业组座谈总结中得到好评，并由云南人民广播电台进行录音和制成盒式磁带播放和发行。

（苏青）

伴奏音乐选例

昆明花灯音乐里的伴奏音乐有：

〔比脚步〕

$$1 = G \frac{2}{4}$$

选自《开财门》

$$1 = G \frac{2}{4}$$

6• 1̣ 5 1̣ | 6 1̣ 3 3 | 5 5 6 5 3 | 2 - |

2• 3 1 3 | 2 1 6 6 | 2 2 3 6 6 | 5 - ||

〔滚灯〕

$$\frac{2}{4}$$

选自《皮秀滚灯》

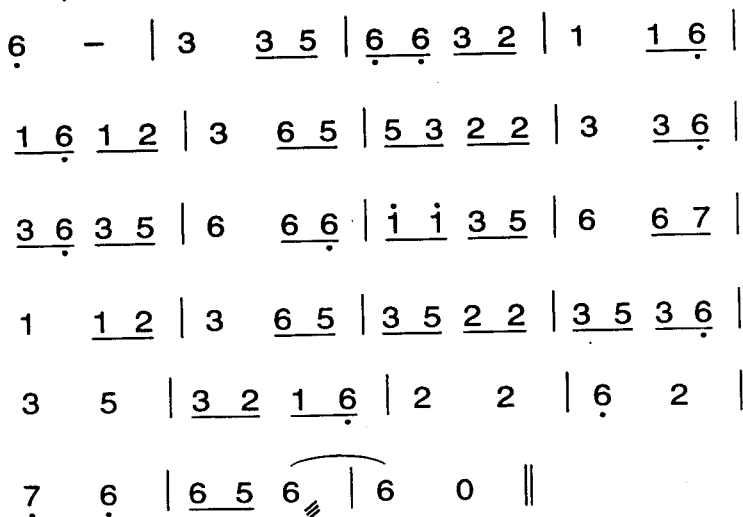
6 5 | 4 5 | 6 1̣ 5 6 | 2 5 |

2 3 1 7 1̣ | 2 1 6 5 | 2 3 1 6 ||

[走板] (一)

$\frac{2}{4}$

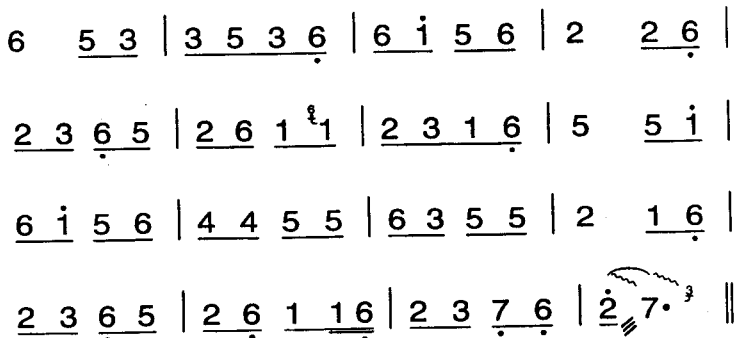
选自《玉约瓶》(一)



[走板] (二)

$\frac{2}{4}$

选自《玉约瓶》(二)



[将军令]

$\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

选自《朱卖臣休妻》

2 2 | 2 3 | 2 3 2 1 | 6 6 1 |

2• 3 2 1 | 6 1 6 1 | 2• 3 2 1 | 6 5 6 1 |

2 2 2 1 | 6 2 3 | 1 2 1 6 | 5 5 6 |

4 2 4 5 | 6 1 1 6 5 | 3 6 5 3 | 2 2 3 |

5• 3 5 3 | 2 2 3 | 5• 6 5 3 | 2 3 5 1 |

6 5 3 2 | 1 1 | 1 ^{$\frac{3}{4}$} 7 | 6 6 6 |

2 3 2 1 | 6 6 2 | 1 2 3 2 1 | 6 5 6 2 |

1 2 3 2 1 | 6 1 2 2 | 1 2 1 6 | 5 5 6 |

4 2 4 5 | 6 1 1 6 5 | 3 6 5 3 | 2 2 3 |

5• 6 5 3 | 2 2 | 5 6 5 3 | 2• 3 5 1 |

6 5 3 2 | 1 1 | 1 ^{$\frac{3}{4}$} 7 | 5 7 |

6 6 6 | ^{$\frac{2}{4}$ Rit} 2• 3 5 6 | 3 2 1 3 | 2 2 2 ||

此曲原为清朝官员们出巡时吹奏曲牌。用于《朱买臣休妻·后逼》里朱买臣中状元还乡时的伴奏曲。

滇剧音乐

概 述

滇剧音乐由声腔、曲牌、锣鼓经三大部分组成，其中又以声腔为主体。而丝弦腔、胡琴腔、襄阳腔则是滇剧声腔的主要部分，它们都属“板式变化体”一类的声腔，丝弦腔“源于秦腔”，襄阳腔“来自楚调”，胡琴腔“源出于宜黄腔和徽调”；滇昆、民歌、小调等“曲牌联结体”一类的杂腔、杂调则属滇剧声腔的次要部分。

新中国成立之前，栗成之、周锦堂、李海云、筱兰春、竹八音、李少兰、董美堂、王海庭、李文明、王树仙、束子连、马安帮、孙竹轩、李清等著名艺人曾为滇剧音乐、唱腔的发展作过杰出的贡献。周锦堂高亢激越的唱腔，栗成之苍劲浑厚的演唱风格，李少兰个性鲜明的唱腔旋律和“疙瘩腔”等演唱技巧，竹八音勇于创新、自成一体的演唱艺术，李文明的“秃头腔”……《八义图》、《孔明拜灯》、《女盗令》、《春花走雪》、《昭君和番》、《五台会兄》等戏的主要唱段，流传甚广，成为脍炙人口的精彩唱段。李清和束子连将原始的滇场面（打击乐）改为川场面，孙竹轩、束子连将昆明洞经音乐吸收应用于滇剧中，并对滇胡、丝弦的演奏技巧和伴奏手法进行提高和创新。这些改革都对滇剧音乐的发展起过重要的促进作用。

现在，由于党和人民政府对滇剧事业的重视和关怀，曹汝群、何铭、黄铁驰、黄仲勋、卢顺良等新音乐工作者参加了省市滇剧团的音乐工作，他们同老艺人、演员密切合作，在滇剧音乐的研究、教学、改革和发展等方面都做出了重要的贡献。

在声腔方面首先是发展了〔胡琴坝儿腔〕、〔胡琴快三眼〕、〔丝弦快三眼〕、〔丝弦苦品机头〕等新的板式；并将〔阴调〕由原来的单一的慢板形式，逐步发展出〔散板〕、〔快三眼〕、〔快

板〕等多种板式。在板式的转换上也出现了各种形式，如赵纪良演唱的《三上轿》选段采用的是〔胡琴机头〕转〔阴调〕，而侯文忠设计的《窦娥冤》选段则是由〔胡琴一字〕转〔阴调〕。其次是出现了一批在继承传统唱腔基础上有所发展的优秀唱段，如哈咏天演唱的《宝鸡山》的〔襄阳幽冥钟〕；又如万象贞、殷质泰设计的《归舟投江》选段，王玉辉的《江油关》选段，越嘉禄设计的《蝴蝶泉》六场雯姑的主要唱段，都不同程度地受李少兰唱腔的影响，或者直接吸取李腔的某些旋律，但由于表现的对象不同、处理的手法不同而各具特色。最后是在生、旦、净、丑各行当里都出现了一批造诣很高的有代表性的演员和有代表性的唱段，彭国珍、碧金玉、何曼卿、戚少斌、杨九皋、筱艳春、夏俊庭、刘菊笙、赵吟涛，以及他们演唱的《二龙山》、《千里送京娘》、《顶本章》、《牛皋扯旨》、《游御园》、《扫松下书》等戏的唱段，受到省内外观众的好评。

在曲牌音乐方面，大体上包括三种形式：（一）吸收民族民间音乐进行改编或稍加整理的，如赵沛之、杨端年等从昆明洞经音乐吸收而来的〔水龙吟〕、〔山坡羊〕等，以及吸收白族音调改编的〔绕山灵〕音乐等；（二）创作的新曲牌，如殷质泰创作的〔宫妃怨〕、王玉华创作的《十五贯》“访鼠音乐”等；（三）运用音乐主题贯穿发展手法来创作全剧音乐的，如《白蛇传》、《蝴蝶泉》的音乐设计等。

在乐队的伴奏方面：建制由传统的“四大件”至民乐基础上加上几件西洋乐器，最后发展为小型的中西混合乐队。伴奏方法的发展不仅表现在经付贻谦等著名琴师的进一步革新、而更加丰富、更加规范化；而且在许多新戏中还较严格地进行了配器。同时，省市滇剧团在打击乐的改革方面也进行了各种尝试，如市滇排演《孙安动本》时，就曾对打击乐的工具和锣鼓经的运用进行过改革，该剧也因此而获省的“音乐改革奖”。另外，省市有关

部门还对彭幼山在《挡幽王》等戏中运用的“放阴板”的传统唱法，进行了抢录工作。

在滇剧音乐人才的培养方面，办戏校和以团代班是两种主要形式；老一辈的滇剧音乐者付貽谦、殷质泰、赵沛之、曹思孝、季维章、杨端年、普周全、熊林等在教学上作出了贡献。在党的培养和老师们的辛勤培育下，一批新的滇剧音乐工作者正在成长。

在滇剧音乐的研究和出版方面，对传统唱腔、音乐、打击乐、琴谱（指琴师伴奏唱腔的套子）等作了一些搜集、整理工作。1959年出版了《滇剧音乐》，70年代、80年代初又出了《滇剧传统剧目唱腔》等书。在省市办的戏曲艺术方面的刊物上刊登了一批有关滇剧声腔、曲牌、伴奏等方面的研究文章。其中，60年代《边疆文艺》发表扬明、黄虹等的文章，展开对滇剧音乐改革问题的讨论，对滇剧音乐的研究和改革取得了促进作用。

在广播、唱片和录音磁带方面，录了一批优秀的剧目及唱段，如彭国珍的《二龙山》、哈咏天的《窦老送子》等。电台广播了何铭介绍滇剧声腔、赵嘉福介绍滇剧曲牌音乐的文章，还广播了一批新老演员的唱段和介绍了一批滇剧著名演员和中青年演员。

滇剧音乐改革之花，结出了丰硕之果，三十多年来，昆明地区出现了一批音乐获奖或得到好评的剧目，如《荷花配》、《迎春曲》、《孙安动本》、《望夫云》、《元江烽火》、《蝴蝶泉》等等。

随着时代的发展，观众欣赏习惯的变化，昆明地区的滇剧音乐工作者正在探索着滇剧音乐发展的新路。

（赵嘉禄）

选 例

生腔

1 = E 或 F

《八义图》选段

1 = D $\frac{4}{4}$

[襄阳倒板]、[一字]、[二流]

周锦堂 唱

孙竹轩 操琴

何 铭 记谱

(大倒板) $\overset{\text{节奏自由}}{\underset{\cdot}{6}} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{1}$

[倒板]

$\underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{1}$) $\underset{\cdot}{i} \underset{\cdot}{i}$ - ($\underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{1}$) $\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{i} \underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{5}$ - $\underset{\cdot}{6}$

军 威

大 堂

$\underset{\cdot}{4}$ - $\underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{2}$ - $\underset{\cdot}{2}$ - $\underset{\cdot}{1}$ - ($\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{1}$)

(一锤) ($\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{3}$) $\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{2}$ - $\underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{4} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{4}$ - $\underset{\cdot}{5}$ -

领 将

令,

($\underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{5}$) (夺头) ($\underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{4} \underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{6}$ |

$\underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{5}$ | $\underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{4} \underset{\cdot}{3}$ |

$\underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{i} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{2}$ | $\underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{4} \underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{2}$ |

1 6̣. 1) 3 5 5 | (1 6̣.) 1 2̣. 4̣⁴ 3 (2) |
 白 虎 堂

1̣. 2 3 1 2 (1 | 5 2 3 6 5 1 2 3) |
 难 坏

4 3̣. 2 1 2 3 (2 1 2 | 3 6̣.) 5̣ 6̣. 5 3 |
 我 程

5 - - - | 5 - - ^ξ 5 3 | 2 - - ³ 2 2 |
 婴

1̣ - - - | (夺头) (1̣. 6̣ 5 1 6 1 3 2 |

1 7̣. 6̣ 1 5 6̣¹ 3 6 | 5 3 5 1̣ 6 5 3 2 |

1 2 4 3 2 6̣. 1 2 | 1 1 6̣.) 3 5 ^ξ 1̣ |
 赵 屠

(1 6̣.) 5 2̣. 4 3 (2 | 1 1 2̣⁴ 3 2 0 |
 家 结 下 了

5 2 3 6 5 1 2 3) | 5 - 4 ⁴3 |

山 海

(3 6) 3 5 1 2 | 3[•] 1 6 5 4 3 2 3 4 |

仇 恨

3 4 3 3 - - | (夺头) (2 3 6 5 6 4 3 |

2 3 5 1 6 5 3 2 | 1 2 4 3 2 6 1 2 |

1 1 6) 6 1 ⁴3 | (1 6) 5 2[•] 4 3 |

又 与 你

5 - ⁴3 2 | (5 2 3 6 5 1 2 3) |

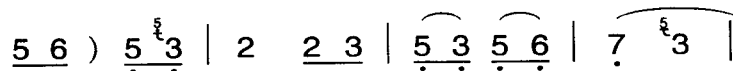
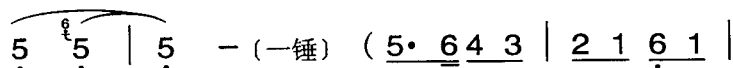
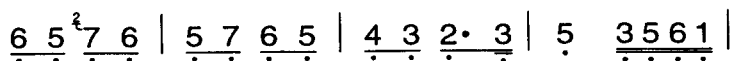
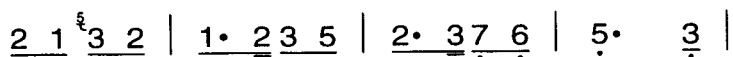
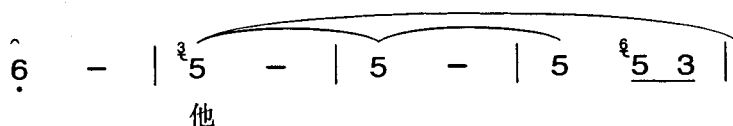
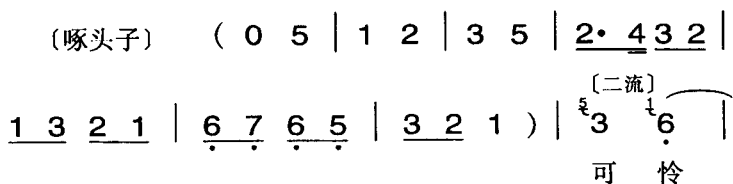
老 狗

4[•] 5 3 2 1[•] 2 3 (4 | 3 6) 2 - ⁴3 |

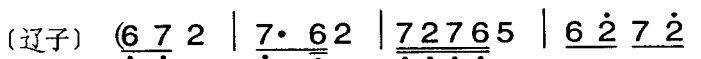
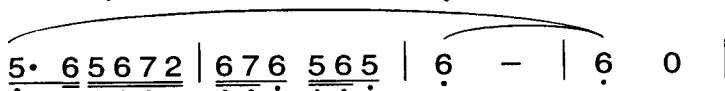
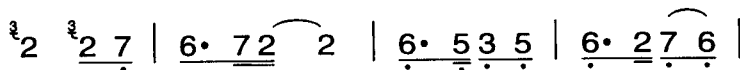
那 门

5[•] 6⁴ 3 2[•] 3 2 | 1 - 0 0 || [四击头] 0 0

亲。



年 迈 苍 苍 有 七 旬 整，



6 7 2̣ 7 6 5 | 3 5 6 | 6 7) 6 5 | 6 2• |

在 那 达

2 3 | (3 2 5) 2 2 3 | 5• 3 2 |

受 过 这 样 的 非

1 (6 1 2 | 1 6) 3 1 | 5 3 (2) |

刑。 恨 屠 贼

3 5 6 | (3 6 6 5) | 5 3 | (6 1) 1 2 |

做 事 心 肠

3 2 | (2 6) 3 | 6 1 6 (3 7) |

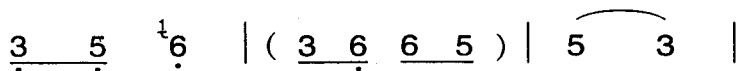
狠， 他 命 我

5 3 6 1 6 | (6 1 5) | 7 6 5 3 | 3 1 |

拷 问 老 公

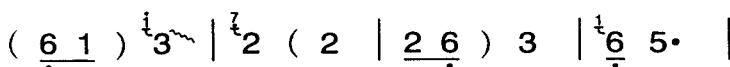
1 (6 1 2 | 1 6) 1 | 1 3• |

孙。 我 本 得



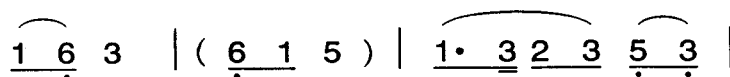
再 (呀) 把

他



拷 问

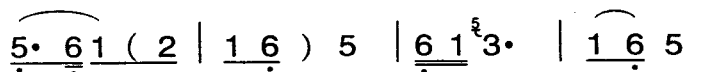
可 怜 他



混 身

血

淋



淋。

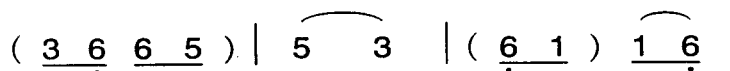
非

是

我

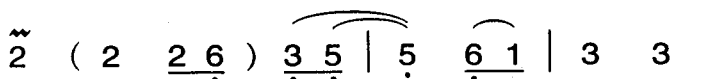
程

婴



心

肠



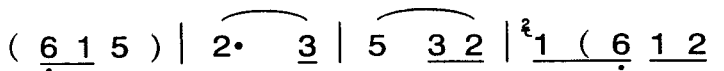
狠，

袖

内

机

关



谁

知

情

$\underline{1\ 6}) \overset{\text{f}}{3\ 6} | 1 \overset{\text{f}}{6} (\underline{2}) 5\ 3 | (\underline{3\ 6}) \underline{6\ 0} |$

走 上 前 来 交 将

$\overset{\sim}{2} (\underline{3\ 2} | \underline{2\ 6}) \overset{\text{f}}{7} | \underline{6} \overset{\text{fz}}{6\cdot} | i \overset{\text{fz}}{6} |$

令， 打 死 了 老 狗

$\overset{\text{f}}{5} - | 4 - | 4 - | \overset{\text{f}}{3}\ 3\ \underline{3}(\underline{3\cdot} |$

$3\ 3) | (\text{一锤}) (1) - | \underline{3\ 5\ 6\ i} | 3 \overset{\text{f}}{3} |$

不

$(\underline{3\ 5})\ 5 | 1\ \underline{3\ 2\ 3\ 5} | \underline{2\cdot}\ \underline{1\ 6} | 1 - |$

招 承。

$\overset{\sim}{1} - | 1\ 0 ||$

该剧是《赵氏孤儿大报仇》中的一折，说的是为救忠良之后，程婴舍子、公孙杵臼舍命，以图除奸报国的故事。这两段唱腔都是在大堂上拷问公孙杵臼的特定情景下唱的。

“军威大堂领将令”唱段的唱腔高亢激昂，旋律多在“ $\dot{1} \sim 1$ ”之间进行，较多地运用假声发声；〔一字〕腔尾通常拖音、放腔、起〔夺头〕、奏过门、亮相配式口，再接下一句。同时，孙竹轩演奏的〔快一字〕过门，旋律流畅，用以“推拉交替”为特点的快弓演奏，琴音宏亮，情绪激昂。

“可怜他年迈苍苍有七旬整”唱段则多在低腔上做腔，第一句词“他”字的“5”音延长十三拍左右，一气呵成，下面的行腔旋律向下进行，情绪压抑忧伤，表现了程婴想救赵氏孤儿，又不忍看好友被毒打的矛盾心理。

这两段唱腔曾于1935年在上海百代唱片公司灌制成唱片，流传颇广，昆明市滇剧团杨茂演出《八义图》所唱的腔，即为周锦堂亲授。

（赵嘉禄）

《宝 鸡 山》选段

1 = D $\frac{4}{4}$

襄阳腔

哈咏天 演唱
赵嘉禄 记谱

(起七锤) $\overset{[\text{襄阳快} = \text{流}]}$ 6 | 5 | 3 | 0 3 | 3 5 |
李 克 用 大 兵

渐慢 $\frac{2}{4}$ \downarrow $\overset{[\text{浪里钻}]}$ 1 | 1 | 1 | 0 | 3 5 6 $\dot{1}$ | 3 \cdot (4 |
来 得 疾。 见 一 匹

3 5 6 $\dot{1}$ | 5 -) | 5 3 6 | 3 \cdot (4 | 3 5 6 $\dot{1}$ |
桃 花 马

\downarrow 3 -) | 6 3 5 | 1 6 2 (3 | 2 1 6 1 | 2 -) |
见 一 匹

7 6 1 | 1 \cdot (3 | 2 1 7 2 | 1 -) | 3 5 6 |
点 子 花, 见 一

3̣ - | 6̣ 6̣ • | 3̣ • (4 | 3̣ 5̣ 6̣ ị | 5 -) |

匹 乌 雕 马,

6̣ 3̣ 5̣ | 1̣ 6̣ 2̣ | 1̣ 1̣ 2̣ | 3̣ 1̣ (3̣ |

见 一 匹 银 荷 花,

2̣ 1̣ 7̣ 2̣ | 1 -) | 6̣ 6̣ • | 3̣ • (4 | 3̣ 5̣ 6̣ ị |

金 鞍 镫,

5 -) | 1̣ 3̣ • | 2̣ • (3̣ | 2̣ 1̣ 6̣ 1̣ | 2 -) |

银 鞍 镫,

3̣ 3̣ 6̣ 6̣ | 3̣ - | 3̣ 6̣ | 5̣ 0̣ | 3̣ 5̣ 6̣ |

脚 镫 马 鞍 镫, 雄 赳 赳, 气 昂

1̣ 2̣ | 6̣ 5̣ | 3̣ 5̣ 5̣ | 6̣ 3̣ 5̣ 5̣ • 3̣ 3̣ 1̣ |

昂, 尽 都 是 他 的 虎 将 神 骑。

2̣ 3̣ 2̣ • 1̣ 2̣ - - - |

(小倒板)

(打乃壮·否采乃壮·打壮·打壮切 6̣ 3̣ 5̣ -

2. 1 7. 2 - $\hat{1}$ - $\overset{[倒板]}{3\ 5\ 5\ 1\ 1\ 6} - \overset{1}{6} - \overset{1}{6}\ 5\ 1\ 2$

卖 国 贼 下 毒

$\hat{2}$ $\overset{5}{3}$ $\overset{2}{2}\ \overset{3}{2}\ 1\ 1$ - ($\overset{7}{7}\ \overset{6}{6}\ 2\ 2\ 1$ -)

手

$\overset{7}{7}\ \overset{2}{2}\ \overset{2}{2}\ \overset{5}{5}\ \overset{3}{3} - \overset{5}{5}\ \overset{6}{6} \cdot \overset{7}{7}\ \overset{7}{7}\ \overset{6}{6}\ \overset{6}{6} - (\text{匡} - \overset{P慢}{\overset{6}{6}}\ \overset{6}{6}\ \overset{6}{6}\ \overset{6}{6})$

[幽冥钟]

$\overset{7}{7}\ \overset{2}{2}\ \overset{6}{6}\ \overset{7}{7}\ 2\ \overset{5}{5} \cdot \overset{6}{6}\ 1\ 7 - \overset{7}{7}\ \overset{6}{6}\ \overset{7}{7}\ 2 -$

一 国 君 断 水 米 世 间

$\overset{7}{7}\ \overset{6}{6}\ \overset{3}{3}\ \overset{5}{5}\ \overset{6}{6}\ \overset{6}{6}\ \hat{1} - (\text{匡} - \overset{P慢}{1\ 1\ 1\ 1})\ \overset{2}{2}\ \overset{7}{7}$

罕

稀。

眼 望

$\overset{6}{6}\ \overset{5}{5} - \overset{6}{6}\ \overset{7}{7}\ 2\ 2\ \overset{2}{2}\ \overset{7}{7}\ \overset{6}{6}\ \overset{5}{5}\ \overset{5}{5}\ 3 \cdot 2\ \overset{7}{7}\ 2$

着

长 安

城

珠 泪

$\overset{5}{5}\ \overset{6}{6}\ \overset{6}{6}\ \overset{\#1}{1} \overset{7}{7}\ \overset{7}{7}\ \overset{6}{6}\ \overset{6}{6}\ 6 (\text{匡} - \overset{6}{6}\ \overset{6}{6}\ \overset{6}{6}\ \overset{6}{6})\ \overset{5}{5} \cdot$

如

雨，

看

$\overset{5}{5}\ 5\ \overset{5}{5}\ \overset{6}{6}\ \overset{7}{7} - \overset{5}{5}\ \overset{6}{6}\ \overset{7}{7}\ 6\ 4 \cdot \overset{2}{2}\ \overset{3}{3}\ \overset{3}{3}\ \overset{3}{3}\ 5 -$

不 见 世 子

和

御

妻。

(^p 慢 ^z 5 5 5 5) ⁵ 5 ³ 5 5 6 7 -

说 着 说 着

(○八打 ^{庆强}) 2 5 3 3 5 6 7 - 7 6

咽 喉 气 闭

^{渐快} 6 6 - (八打壮八打八打……壮)

该剧说的是唐僖宗被奸臣田令孜欺骗，挟持上山，逼其交出玉印，以至饿死在寺内的故事。在该剧的唱腔中，演唱者在郑文斋等前辈艺人的唱腔的基础上进行了发展和创造，其中最特点的便是〔浪里钻〕和〔幽冥钟〕这两段唱腔。在过去的其他剧目中，老生很不唱襄阳〔浪里钻〕；《宝鸡山》的唐僖宗却通过运用这种板式演唱而将李克用的兵马的情况，向观众作了生动形象地描述。其唱腔的特点是：（1）腔的第一句“见一匹桃花马”并不是起浪子再演唱，而是在〔快二流〕的末句“李克用大兵来得疾”扎断后就变板由1/4节拍变为2/4节拍、由〔快二流〕转为〔浪里钻〕。（2）唱词不是规整的七字句、或十字句，而是用多于六字句的不规整格式。（3）过门不用完整的浪子，而用短过门。

〔幽冥钟〕“一国君断水米世间罕稀”一段唱腔，其节奏虽属自由节拍，但鼓板（提手）依然快速击拍，以增强唱腔的气氛；各唱句之间的句逗处理，均以〔一锤〕做垫锣；唱腔音区较其他襄阳腔低，旋律多在“3~2”之间进行；突破了一般襄阳腔下句落“1”音的规律，“看不见世子和御妻”一句即是落“5”音。演唱者正是通过这些艺术手段表现了被困寺内“断水米”的唐僖宗的悲伤感情。

该剧的唱腔受到观众和同行人们的好评，曾发表在云南人民出版社出版的《滇剧传统剧目唱腔》第三集。

（赵嘉禄）

《渡 泸 江》选段

1= D $\frac{4}{4}$

[胡琴一字]、[三板]

周锦堂 唱
何 铭 记谱

(三板)

(纽丝) ($\overset{6}{\underset{\cdot}{5}} \overset{6}{\underset{\cdot}{5}} \overset{3}{\underset{\cdot}{2}} \overset{3}{\underset{\cdot}{2}} \overset{6}{\underset{\cdot}{0}} \overset{6}{\underset{\cdot}{5}} \overset{1}{\underset{\cdot}{i}} \overset{1}{\underset{\cdot}{i}} \overset{6}{\underset{\cdot}{5}} \overset{6}{\underset{\cdot}{6}} \cdot (\overset{6}{\underset{\cdot}{6}} \overset{56}{\underset{\cdot}{5}})$

出 昭 关 一 步

$\overset{3}{\underset{\cdot}{3}} \overset{3}{\underset{\cdot}{3}} \overset{3}{\underset{\cdot}{3}} \overset{1}{\underset{\cdot}{6}} \cdot \overset{1}{\underset{\cdot}{i}} \overset{6}{\underset{\cdot}{5}} \overset{5}{\underset{\cdot}{5}} \cdot 4 - 3 -$ (纽丝) ($\overset{6}{\underset{\cdot}{5}} \overset{4}{\underset{\cdot}{3}})$
一 回 首

$\overset{3}{\underset{\cdot}{5}} \overset{2}{\underset{\cdot}{2}}) \overset{5}{\underset{\cdot}{5}} \overset{1}{\underset{\cdot}{i}} \overset{6}{\underset{\cdot}{6}} \overset{3}{\underset{\cdot}{3}} \overset{3}{\underset{\cdot}{2}} (\overset{3}{\underset{\cdot}{3}} \overset{3}{\underset{\cdot}{3}}) \overset{6}{\underset{\cdot}{3}} \overset{5}{\underset{\cdot}{5}} \overset{5}{\underset{\cdot}{5}} \overset{6}{\underset{\cdot}{5}} \cdot$
漏 网 鱼 儿 险 吞 钩

$4 - 3 - 2 \overset{3}{\underset{\cdot}{2}} (\text{两锤}) (\overset{6}{\underset{\cdot}{5}} \overset{6}{\underset{\cdot}{5}} \overset{6}{\underset{\cdot}{5}} \overset{6}{\underset{\cdot}{5}}) \overset{5}{\underset{\cdot}{5}} - \overset{5}{\underset{\cdot}{5}}$
大 江

$- \overset{6}{\underset{\cdot}{6}} \overset{1}{\underset{\cdot}{i}} \overset{5}{\underset{\cdot}{5}} - \overset{1}{\underset{\cdot}{1}} \overset{2}{\underset{\cdot}{2}} \overset{1}{\underset{\cdot}{1}} \overset{6}{\underset{\cdot}{6}} \overset{5}{\underset{\cdot}{5}} \overset{5}{\underset{\cdot}{5}} \overset{5}{\underset{\cdot}{5}} - 3 - \overset{2}{\underset{\cdot}{2}} \overset{2}{\underset{\cdot}{2}} \cdot$
在 前 追 兵 后,

$\overset{3}{\underset{\cdot}{5}} - \overset{6}{\underset{\cdot}{5}} \overset{6}{\underset{\cdot}{6}} \overset{72}{\underset{\cdot}{7}} \overset{5}{\underset{\cdot}{3}} \overset{6}{\underset{\cdot}{2}} \overset{3}{\underset{\cdot}{2}} \cdot 1 \overset{6}{\underset{\cdot}{7}} \overset{7}{\underset{\cdot}{7}} \overset{6}{\underset{\cdot}{6}} -$

(纽丝) ($\overset{6}{\underset{\cdot}{5}}$ $\underset{\cdot}{5}$ - $\overset{34}{3}$ 5 2 1 $\underline{\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{5}}$ 4 5

(唱 讲) 急 得 俺 口 口 鲜 血

$3 \overset{2}{3}$) - $\overset{1}{3}$ $3 \overset{1}{5}$ $3 \underline{2} \overset{2}{2}$ • $\underline{\underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{3}}$ $\underset{\cdot}{5}$ - $\underset{\cdot}{6}$ - $\overset{2}{7}$.

。 涌 出 喉。

$\underset{\cdot}{6}$ - $\underline{1}$ $\overset{2}{1}$ • 1

[叫头]天哪,天哪?想俺出得昭关,行不数里……前有长

江之险,后有追兵之危,这才是天绝我也!

(纽丝) ($\overset{6}{\underset{\cdot}{5}}$) 5 $\overset{1}{i}$ 6 $\underline{3 \ 3}$ 5 $\overset{1}{i}$ - 3 5

正 所 谓 屋 漏 又 遭 连 夜

$\overset{4}{6}$ $\overset{4}{5}$ - 4 - 3 - ($\overset{6}{\underset{\cdot}{5}}$ $\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{5}$ $\overset{4}{3}$ 5 $\overset{2}{2}$ $\underline{1}$

雨,

(唱 讲) 行 船 偏 遇

$\underline{\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{5}}$ $\underline{\underset{\cdot}{4} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{3}}$) - (两锤) $\overset{4}{6}$ $\underline{3 \ 2}$ 5 - 2 4 2

挡 头 风。

- 2 3 1 $\overset{3}{2}$ - $\overset{2}{1}$ $\overset{2}{1}$ - ||

该腔的前两句旋律在高音区进行，第三句从“后”字后边的行腔，突然转入低音区；唱腔上的这一高低跌宕变化，以及演唱者在润腔技巧中倚音的连续使用，表现了伍员在混出昭关后前有大江、后有追兵的恶劣处境下的急切心情。同时，演唱者在发声方法方面使用的是真假声结合的方法，真声和假声的音色都好，二者的结合也很和谐，在润腔方面，如“网”字及“涌”字唱腔上的滑音的使用等等，都是很有滇剧特色的。

该段唱腔于民国二十四年（1935）由百代公司灌制成唱片，流传很广，被观众所熟悉、喜爱。并为杨泽洲、赵永生等一些中青年演员学唱，故使其唱腔及演唱风格得以继承。

（赵嘉禄）

旦腔

《三上轿》选段

1= D $\frac{4}{4}$

胡琴腔

赵纪良 演唱
黄铁驰 记谱

〔哀浪子〕 稍慢 $\frac{1}{4}$

0 八打 庆 强 2 2 | 7 7 | 0 2 7 | 6 6 |

0 2 2 | 7 7 | 0 2 7 | 6 6 |

6• 6 6 6 | 5• 5 5 5 | 4• 4 4 4 | 3• 3 3 3 |

2 2 | 0 3 1 7 | 6 6 |

サ〔哀子〕

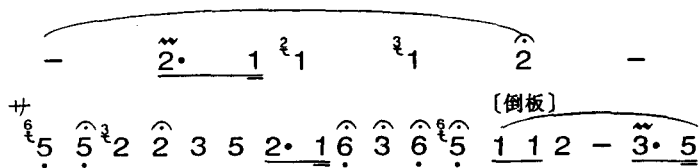
6• 7 6• 7 2 3 - 2• 3 2 3 2 - 1• 2 7• 6 5

啊

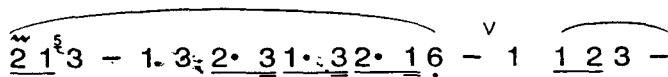
6 - 6 ⁵5 - (可打 可打打 壮) |

2 ⁵3 5 5 3 3 2 3 ³6 - 1 5 6 1 2• 5 3

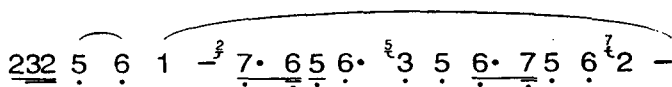
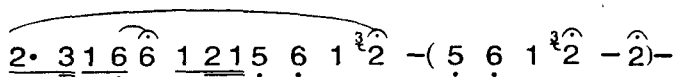
屈死的夫啊



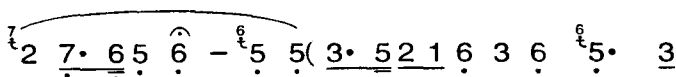
在



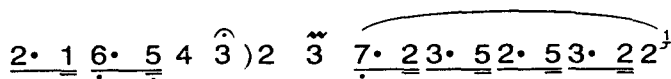
灵 前



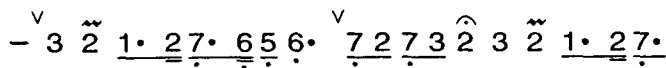
三 叩 首

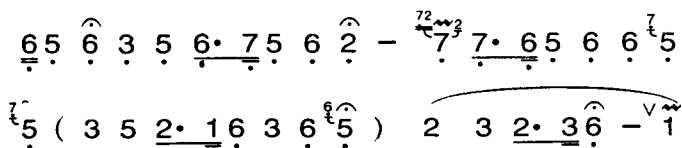


(念) 把

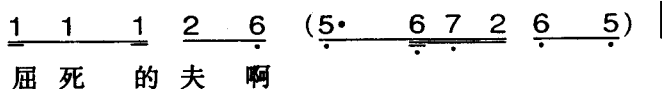
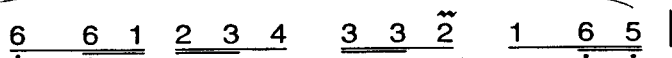
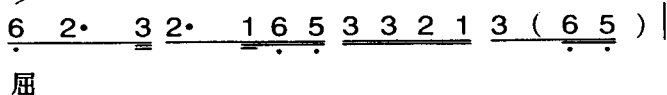
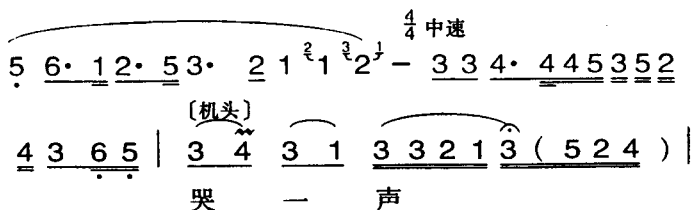


夫 叫 喊 把 夫 叫



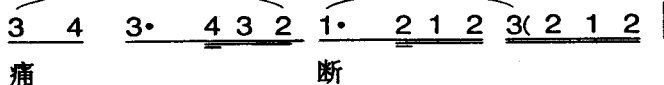


喊，



前5=后1

[阴调]



3) $\overset{\text{3}}{\underline{3 \cdot 5 \underline{6 \dot{1}} \underline{6 5 3}}} \mid \overset{\text{3}}{\underline{3 \underline{1 2} 2 \underline{3 6 4 3}}} \mid$

肝

肠。

$\underline{2 3 6 1} \underline{\overset{\sim}{2} \underline{1 2 3 5}} \mid 1 \quad 0 \underline{\overset{\sim}{2}} \underline{1 0 2 1 2 4 3} \mid$

2. $(\underline{3 \underline{2 3 1 2 4 3}} \mid \underline{2 \cdot \underline{3 5 6 4 3 2} \cdot \underline{3 5 \dot{1} 6 5 3 2}} \mid$

$1 \cdot \underline{2 \underline{3 6 5 3}} \underline{2 \cdot \underline{3 2 1 6 \dot{1}}} \mid$

$5 \cdot \underline{6 5 6 \dot{1} \dot{2}} \underline{6 5 \dot{1} \dot{2}} \underline{6 5 3 2 1} \mid$

$\underline{2 \cdot \underline{3 2 \cdot \underline{3 5 6 3 5 3 2 1} 6}} \mid \overset{\text{2}}{\underline{2 \overset{\sim}{3} 1 2 \underline{5 6 \dot{1} 6 5 3}}} \mid$

我

夫

$\underline{5 \underline{2 0 5 3 2}} \mid 1 \cdot \underline{2 \underline{3 6 4 3}} \mid$

妻

2 $(\underline{2 \cdot \underline{5 3 2}} \underline{1 \cdot \underline{1 1 2 4 3 2}}) \mid$

$\underline{3 \cdot \underline{5 3 5 \dot{1} 5}} \underline{5 6 6 \dot{1}} \mid \underline{5 6 \dot{1} 6 5 4 3 2} \underline{3 5 6 3} \mid$

自

匹

配

5. 3 651 2352321 | 653252 3216 |

5. 6 3434 3 6 5235 |

2. 3 2356 3432 1 6) |

¹6 53 3232123 (2123) ⁵3 56 16532

同欢

同

| 35 536 66 5 | 3 - 23 1612 |

唱

3. 235 6765 | 4. 53 2351612 |

3. ^v3 2 3246 | 3. (4635321212 |

3523 5 643 245 1 6532 |

1. 2 3653 2 3 216 |

5. 6 5615 6165 3235 |

2. 3 2 356 3532 16) ||

该剧揭露了明相张居正之子张炳仁，依仗父亲权势，谋夫霸妻的丑恶行径；歌颂了李氏不畏强暴、为夫报仇的一腔正气。该腔是李氏准备第一次上轿时哭灵的一段成套唱腔，演唱者通过这段唱腔，表现了李氏对丈夫惨遭屈死的悲愤心情，表现了她对昔日夫妻恩爱情景的追忆，对张炳仁的愤恨以及为夫报仇的决心。整段唱腔构思完整，层次分明，板式转换流畅，成功地塑造李氏的音乐形象，表现了她在剧本规定情景中的内心世界。

在传统滇剧《双金丹》本子（《三上轿》是这个本子中的一折）中，该场戏李氏用的是胡琴〔倒板〕、〔机头〕、〔一字〕，赵纪良为了更好地表现李氏追忆亡夫的感情，吸收了程硯秋先生在《窦娥冤》、《荒山泪》等剧中的创腔经验，将原〔胡琴一字〕改为〔阴调〕。在演唱方法上，采用了柔而有刚，刚柔相济的手法。在板式的转换上也有其特点，如第二句唱词：“哭一声屈死的夫啊痛断肝肠”中，前几个字是〔机头〕，由后四个字自然地转入〔阴调〕。

自40年代初该剧首次上演以来，一直受到观众好评，1956年在云南省第一次戏曲会演中评为表演二等奖。之后，又在云南人民出版社出版的《滇剧传统剧目唱腔》第三集中发表了剧本和唱腔谱。

（赵嘉禄）

《昭君和番》选段

1 = C $\frac{2}{4}$

[胡琴二流] [半边月] 打击乐

张禹卿 演唱
熊林 伴奏
熊林 记谱

($\overset{6}{5}$ - 3 $\overset{3}{2}$) - $\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{5}$ $\underline{\underline{\overset{3}{5} \overset{3}{3} \overset{3}{2}}}$ - 2 $\overset{\sim}{\underline{\underline{\overset{3}{7} \overset{3}{6}}}}$

$\overset{\sim}{5}$ - $\overset{\vee}{\underline{\underline{\overset{3}{5} \overset{3}{5} \overset{3}{3}}}}$ $\overset{3}{2}$ - $\underset{\cdot}{7}$ $\underset{\cdot}{3}$ $\underline{\underline{\overset{3}{2} \overset{3}{7} \overset{3}{6} \overset{3}{2} \overset{3}{7} \overset{3}{6} \overset{3}{5}}}}$ $\overset{\sim}{6}$ -

[抱抱头] | (0 $\overset{\sim}{\underline{\underline{\underset{\cdot}{7}}}}$ $\underline{\underline{\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{7} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{5}}}$ $\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{7}$ $\underset{\cdot}{2}$ $\underline{\underline{\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{7} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{7}}}}$

$\underline{\underline{\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{6}}}$ $\underline{\underline{\underset{\cdot}{6}}}$) $\underline{\underline{\underset{\cdot}{7}}}$ $\underline{\underline{\underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{7}}}$ $\underline{\underline{\underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{5}}}$ $\underline{\underline{\underset{\cdot}{7} \underset{\cdot}{0}}}$

怀 抱 着 金 镶 银

$\overset{\vee}{\underline{\underline{\underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{4}}}}$ $\underline{\underline{\underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{7} \underset{\cdot}{2}}}$ $\underset{\cdot}{2}$ $\overset{\vee}{\underline{\underline{\underset{\cdot}{7}}}}$ $\overset{\sim}{\underline{\underline{\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{6}}}}$ $\underline{\underline{\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{7}}}$

打

$\underline{\underline{\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{7} \underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{7} \underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{4}}}}$ $\underline{\underline{\underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{4} \underset{\cdot}{3} \underset{\cdot}{7}}}}$ $\overset{\sim}{2}$ $\overset{\vee}{\underline{\underline{\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{7} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{7} \underset{\cdot}{7} \underset{\cdot}{2} \underset{\cdot}{7} \underset{\cdot}{6}}}}$

$\underline{\underline{\underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{6}}}$ $\underline{\underline{\underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{3}}}}$ - $\underline{\underline{\underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{1} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{5} \underset{\cdot}{2}}}}$

玉 石 琵

2 1 6 5 6̇ 1 6 5 1 6 5
 琶

$\frac{1}{4}$
 3 5 6 1 5 6 4 0 5 - [凤点头] [梅花板] | (0 5 | (慢速)

3 5 | 2̇ 3 2 1 | 6 1 2 | 2) |

3 2 | 2 7 6 | 5 (2 7 6 | 5) 2 5 |

耳 听 得 雁儿

5 5 | 5 3 2 | 2 2 2 | 5 7 6 5 |

叫 喳 喳 昭 君 含

3 5 2 | 2 5 | 5 7 6 | 2 (3 4 3 |

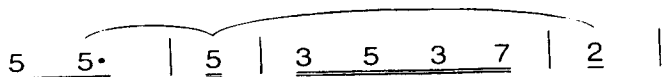
泪 弹 琵琶

2) 5 | 5 2 3 | 7 0 | (7 |

琴 音 乱

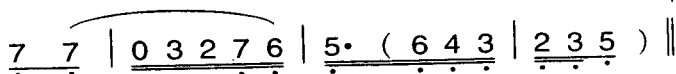
7 | 7 6 7 6 | 7 5 | 5 7 |

悲 愤



歌 声

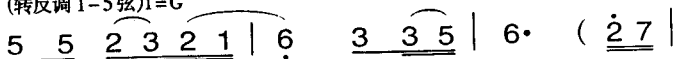
$\frac{2}{4}$



难 入

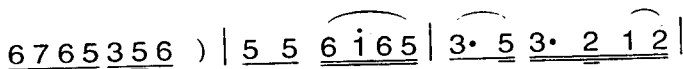
弦

(转反调 1-5 弦) 1=G



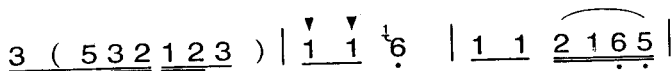
心 中 只 把

刘 王 怨



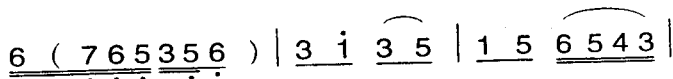
夫 妻 恩

爱 抛 丢 一



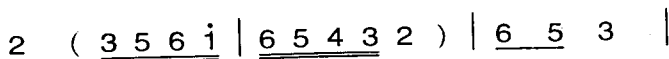
边

全 不 顾 国 仇 家



恨

为 君 王 甘 受 耻



辱

亏 了 你

(3 5 3 2 1 2 3) | 1. 2 6 5 | 3. 2 |

竟 把 妻 子 舍

1 3 5 2 1 6 1 | 5 (1 2 3 5 | 2 1 6 1 5) |

无 义 又 丧 德

1 1 1 6 | 5. 1 6 5 3 | 3 5 6 1 | 2. 5 3 2 |

弹 不 尽 心 中 悲 愤

2 3 7 6 7 5 | 6 [反平板] 夺落 | 1. 2 7 6 5 |

触 景

5 5 2 5 3 2 | 1 6 1 (3 2 3 1) |

伤 情

2. 5 2 2 7 | 6 - (7 6 2 |

一 根 弦 断 了

6 7 6 5 3 5 6) | 2 7 6 5 6 7 2 |

花 树 连 根

6. (7 6 5 , 3 5 6) | 3 5 2 1 2 3 |

倒

二 根 弦 断

5 (6 5 3 2 3 5) | 5 6 ¹ 6 5 4 3 |

了

破 镜 难 把 容

2 - (3 5 6 1 | 6 5 4 3 2 ^サ -) (3 2. 1)

照

转(5-2弦)1=C

(白) 三 根

6 5 4 3 -) [二流] [抱抱头]

弦 断 了 哎!

2 2 2 3 3 - 6 6 ¹6 | 1 ² 2 - [一锤] |

银 瓶 坠 井

人 难 捞

7 6 2 5 - ³2 5 ⁴2 - (八 达 庆 壮) 6 0 1 0

狠 心 肠

将 琵 琶

来 毁

6 ⁵ ² 2 - ³4 - ³3 - [独锤]

掉

(丝边)

($\overset{\sim}{3}$ $\overset{\sim}{2}$ $\overset{\sim}{1}$ $\overset{\sim}{2}$ $\overset{\wedge}{3}$ -)

打八 打八 打壮 接(京 凤点头)

(3 2• 1 6 5 4 3 -) (独锤)

(白) 人 亡 物 故

5 3 3 3 ³2 - 2 2• 3 7 6 5 6 1 - ||

两 开 销

滇剧《昭君和番》中王昭君〔旦〕的两个唱段：一、“王昭君哭出了汉朝关”，二、“王昭君只哭得海干石现”。张禹卿演唱，曹愚孝司鼓，熊林操琴、记谱。

《和番》是紧接《别汉宫》的一折戏。表现王昭君忍离汉官、悲出塞外、思绪万千的情节。这折戏是张禹卿先生在几十年的舞台实践中磨炼得较为细腻的戏，作过很多革新；突破了滇剧〔倒板〕、〔机头〕、〔一字〕、〔二流〕、〔三板〕的套腔程式。以胡琴〔倒板〕（如：谱）、〔机头〕转〔平板〕、〔架桥〕腔，同时还吸收了部分扬琴调的旋律，溶化在〔平板〕（如：谱）、〔架桥〕腔中。板式、腔调的灵活、变化，旋律显得更流畅、抒情。表现了王昭君下嫁和番的悲愤心情。

1959年为向国庆十周年推出献礼节目，笔者协同张禹卿先生再次查阅汉史，明妃传及兄弟剧种的同一剧本。对剧本及音乐唱腔作了修改；第一段〔平板〕末四句加彩女、朝臣等帮腔式的齐唱。原弹琵琶时唱胡琴〔倒板〕、〔机头〕、〔一字〕、〔二流〕、〔三板〕套腔。根据修改后剧本的要求，改唱为胡琴〔二流〕、〔梅花板〕。张禹卿先生更别出心裁，在〔梅花板〕中不仅吸收了〔徽调〕旋律，又夹唱反调〔平板〕。

该剧于1959年教授学员演出。受到广大观众的好评。云南省广播电台两次录音播放。主要唱段选为省文艺学校滇剧科唱腔教材，也是保留的教学剧目之一。

（熊林）

《游御园》选段

1= D $\frac{4}{4}$

♩=60 胡琴〔人参调〕

何曼卿 唱
傅貽谦 操琴
何 铭 记谱

(扎扎 2 1 | 1• 3 2 3 5 3• 2 1 7 6 |

$\frac{4}{4}$

5• 6 4 5 6 1̇ 6 5 3 2 3 5 |

2• 3 2 3 5 6 3 4 3 1 1 7 6) |

ξ 1̇ 1̇ 1̇ 6̇ 3 2 3 7 6 5̇ 3 (7 6 | 5̇ 5̇) 2• 5̇ 3• 2̇ 6̇ 0 |

云 想 衣

ξ 5̇ 6̇ 5̇ 5̇ 3̇ 2̇ (2 1 6̇ 5̇ | 2 3̇ 5̇ 3̇ 2̇ 1̇ 6̇ 1̇ 2̇) |

裳

5̇ 3̇ 5̇ 0 6̇ 5̇ 2̇ ξ 3̇ | (3̇ 3̇) 3̇ 5̇ 5̇ 5̇ 1̇ 6̇ 5̇ 3̇ |

花 想

$\overset{3}{2} \cdot \quad (\underline{3} \quad \underline{2} \quad \underline{1} \quad 2) \mid 1 \cdot \quad \underline{2} \quad \underline{5} \quad \underline{2} \quad \underline{4} \quad \underline{3} \mid$

容

$\underline{\underline{2}} \overset{3}{2} \cdot \quad \underline{2} \quad (\underline{3} \quad \underline{2} \quad \underline{1} \quad 2) \mid 2 \quad \underline{2} \quad \underline{3} \quad \underline{5} \cdot \quad \underline{6} \underline{5} \cdot \quad \underline{6} \underline{7} \underline{6} \mid$

春

$\underline{2} \quad \underline{6} \quad \underline{1} \quad \underline{5} \quad \underline{7} \underline{2} \underline{6} \quad (\underline{7} \mid \underline{6} \quad \underline{5}) \overset{\sim}{1} \quad \underline{6} \quad \underline{5} \mid$

风

$\underline{\underline{2}} \overset{3}{7} \underline{2} \quad \underline{3} \quad \underline{5} \cdot \quad \underline{6} \underline{5} \underline{6} \underline{7} \underline{2} \mid \underline{6} \cdot \quad (\underline{1} \quad \underline{5} \quad \underline{7} \quad \underline{6}) \mid$

拂

槛

$\underline{6} \cdot \quad \underline{1} \quad \underline{5} \quad \underline{6} \quad \underline{4} \quad \underline{3} \mid \underline{2} \cdot \quad (\underline{3} \quad \underline{2} \quad \underline{1} \quad 2) \mid \underline{3} \quad \underline{4} \quad \underline{3} \quad \underline{6} \mid$

露

华

浓，

若

$\underline{3} \quad \underline{4} \quad (\underline{3}) \quad \underline{2} \mid \underline{3} \quad \underline{0} \quad \underline{5} \quad \underline{2} \quad \underline{3} \quad \underline{4} \mid \underline{3} \cdot \quad \underline{4} \quad \underline{3} \quad \underline{2} \quad \underline{3} \mid$

非

$\underline{3} \quad \underline{4} \quad \underline{3} \quad \underline{2} \mid \underline{3} \quad \underline{4} \quad \underline{3} \quad \underline{2} \mid \underline{3} \quad \underline{4} \quad \underline{3} \quad \underline{2} \quad \underline{1} \underline{6} \underline{2} \underline{4} \mid$

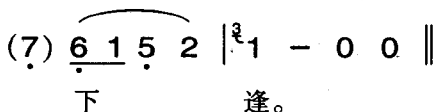
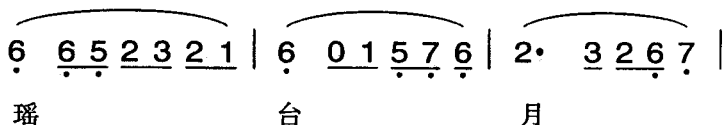
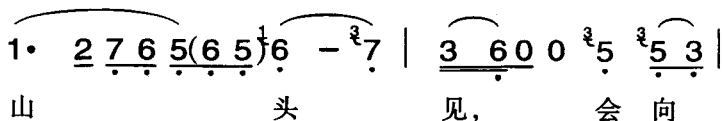
3

-

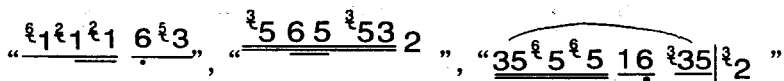
$\underline{2} \quad \underline{1} \quad \overset{7}{2} \mid (\underline{6} \quad \underline{5}) \overset{7}{3} \cdot \quad \underline{5} \quad \underline{2} \quad \overset{\sim}{6} \mid$

群

玉



这是杨贵妃陪伴唐明皇游御园时唱的一段唱腔,其词是李白的“清平调”中的第一首。演唱者运用旋律在〔平板〕的基础上进行了引申发展,具有相对固定的格式,被艺人们称“专腔”的〔胡琴人参调〕来演唱这首词。尤其在唱法方面,演唱者细腻地运用了各种润腔技巧,如第一句词“云想”、“裳”、“想容”三处小腔的倚音



的运用,第四句词“头见”的滑音“6—7”, “3 6 0”等等。经过这样处理后,不但吐字更清楚,而且使唱腔装饰得优美动听,富于滇剧韵味。

该段腔在六十年代初就由中国唱片社灌制唱片,为听众所喜爱;并收入 1980 年云南省群众艺术馆编的《滇戏唱腔选》中。

(赵嘉禄)

《女盗令》选段

1 = D $\frac{4}{4}$

李少兰 演唱
何 铭 熊 林 记谱

(襄阳一字)
(过门略)

儿 本 是 (呐)

番 邦 女 子 铁 镜 公 主

四 郎 儿 媳 阿 哥 之 母

家 住 在

辽 东 婆 婆 娘 请

听

滇剧《女盗令》铁镜公主〔旦〕唱段：“太君娘且息怒儿拿礼奉。”这段唱腔以襄阳〔倒板〕、〔一字〕、〔二流〕板式组成。李少兰演唱，孙竹轩操琴，董竹先司鼓，何铭、熊林记谱。

这出戏是继《四郎探母》之后，铁镜公主二次盗令出关，到宋营去见婆母余太君时的一段唱腔。〔倒板〕后的第一句〔一字〕腔，是长短词句。李少兰的演唱有三种：一、唱片录音为十五字组成。二、一般演出为二十九字组成。三、1956年的教学唱腔为二十一字组成。这句腔的特点是不让小过门，一气呵成、摆字、行腔、扣板流畅，使用的“呐”字衬音，更有连贯抒情的效果，是李派“疙瘩腔”代表作之一。加之孙竹轩的操琴，琴音明亮，能托腔保调，抑扬顿挫，清晰谐和。

(过门略) $\overset{1}{\underset{\cdot}{6}}$ $\overset{3}{\underset{\cdot}{3}}$ $\underset{\cdot}{4}$ | $\underset{\cdot}{3}$ $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{3}$ $\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{3}$ $\underset{\cdot}{2}$ $\underset{\cdot}{3}$ $\underset{\cdot}{2}$ $\underset{\cdot}{3}$ $\underset{\cdot}{6}$ |

儿 本 是 (呐)

$\underset{\cdot}{3}$ $\underset{\cdot}{3}$ $\underset{\cdot}{3}$ $\underset{\cdot}{3}$ $\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{1}$ $\underset{\cdot}{7}$ |

番 邦 女 子 铁 镜 公 主

$\underset{\cdot}{1}$ $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{1}$ $\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{1}$ $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{3}$ $\underset{\cdot}{4}$ |

家 住 在

$\underset{\cdot}{3}$ $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{1}$ $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{3}$ $\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{2}$ $\underset{\cdot}{3}$ $\underset{\cdot}{2}$ $\underset{\cdot}{3}$ $\underset{\cdot}{7}$ $\underset{\cdot}{6}$ | $\underset{\cdot}{2}$ $\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{1}$ $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{3}$ $\underset{\cdot}{5}$ $\underset{\cdot}{1}$ $\underset{\cdot}{6}$ |

辽 东 太 君 娘 请

$\underset{\cdot}{1}$ $\underset{\cdot}{2}$ $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{1}$ $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{1}$ $\underset{\cdot}{2}$ $\underset{\cdot}{2}$ $\underset{\cdot}{3}$ $\underset{\cdot}{2}$ | $\underset{\cdot}{1}$ - |

听

这句腔后为现代戏《厨娘》移用。参加1964年西南区“现代戏调演”，万象贞演唱，赢得全场喝彩。

《女盗令》这段腔，民国二十四年十月，李少兰应百代公司邀请，赴上海灌制成唱片发行，为听众所熟悉和爱听，流行全省、全国，以至国外。如香港地区、澳大利亚电台曾播放过。

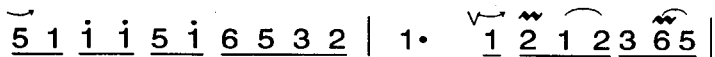
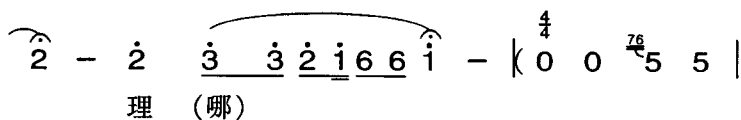
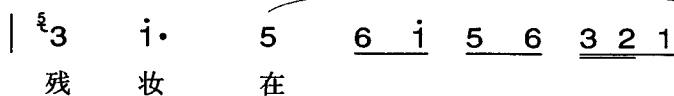
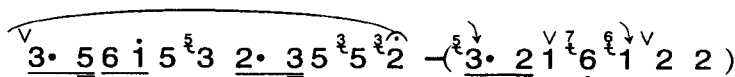
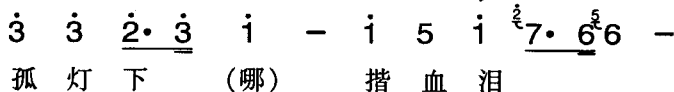
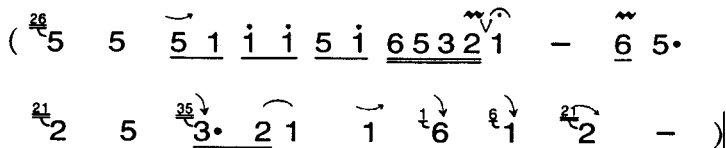
（熊林）

《杜十娘》选段

1 = D $\frac{4}{4}$

[丝弦倒板]

万像贞 演唱
傅貽谦 操琴
金 穗 记谱



1. 3 2 1 2 3 5 6 i | 5 1 i i i i 5 i 6 5 3 5 |

2 1 2 3 4 4 4 3 2 1 2 3 | 5 3 5 i 6 5 3 2 5 |

1. 6 5 6 5 3 2 3 2 1 | 1 3 5 2 1 6 1 5 i 3 5 i 7 6 |

5. 6 5 1) 6 i 3 | 6 6 4 3 i - |

p (丝弦一字)

对 菱 花 (哪)

i 2 6 i 2 5 | 5 - 6 i 5 6 i | i 3 3 2 2 7 6 |

5 i 6 5 4 0 5 4 5 6 6 | 5 - 5 6 5 3 2 1 2 3 |

5 3. 3 3 3 2 2 3 i 2 7 6 |

5. 6 5 1 i i i 5 6 5 6 i | 2. 2 2 1 3 2 3 5 6 5 6 i |

原速

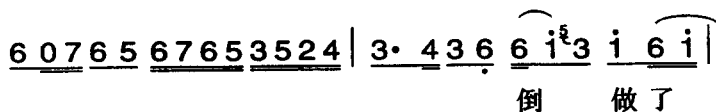
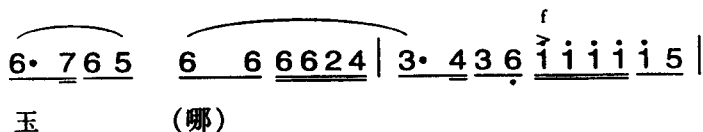
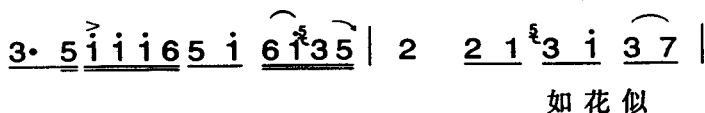
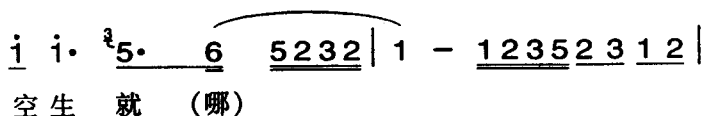
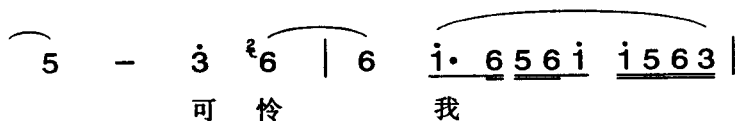
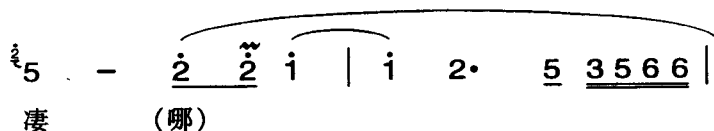
5 7 6 5 2 1 2 3 5 6 i | 5. 6 5 1 3 i i |

叹 红

i 6 i 6 5 6 i i 5 6 5 | i - 5. 6 5 2 3 2 |

颜 (哪)

五 内



$\overset{f}{3}$ - 5 i i i 6 5 | 3. 5 3 5 6 6 i 3 i 6 i |

夜明珠

3 - i 5 i 5 6 i | 3 5 3 5 3 5 6 6 i 5 6 i 6 |

错投

6 5. 3 2 3 5 6 5 3 2 | 1 - 6 i 5 6 i |

污

泥 (哪)

i 3 3 2 2 7 6 | 5 i 6 5 4. 5 4 5 6 i |

稍慢

5 - 5 i i i 3 5 | 2 1 2 3 5 i 6 2 3 2 5 |

$\overset{p}{1} 0 4. \underline{4 4 3 2 3 2 1}$ | $\overset{f}{i i i 7 6 5 6 i 5 i 3 5 6}$ |

5 5 1 2. 3 | i 6 i 2 - |

解

青

丝

2 - 5 6 i 5 | 5 - 2 2 i |

(哪)

i - 6. 7 6 5 |

4 5 i 5 6 i 6 5 4• 5 6 i 5 6 5 3 |

2 5• 3 5 5 1 6 1 | 2 5 6 5 3 2 3 5 3 5 1 |

2 - 3 ^ξi | i 6 i 5 6 i i 5 6 5 |
理 不 尽

3 ^ξ3 7 2 7 6 5 6 7 2 | 6 - 7 2 7 6 5 6 7 2 |

回 肠 百 忆

6 - 6 2 i 2 6 5 | 3 - 6 i i i 6 5 |

(哪)

^ξ3• 5 3 5 6 i i i 5 6 i 6 5 | 3 5 5 1 2 1 2 |

3• 5 6 5 5• ^ξ5 2 3 4 | 3 - 5 - i 3

2 7 6 5 6• ^v6 2 i 2 2 5 - 0 0 5 - ||

该段唱腔表现的是,当杜十娘知道李甲要出卖自己的真情后,百念皆绝,以死相拼的复杂的内心世界。唱腔设计者在该段唱腔的设计中,吸收、借鉴了李少兰丝弦声腔中的某些特有的音调,又根据剧中人的感情及演唱者的嗓音条件进行融化和提炼(如删去李少兰唱腔中过多的衬字等等)。同时,演唱者既保持了李少兰的“疙瘩腔”等演唱技巧和润腔方法;又注意表现人物激情的准确性。在力度、速度、气口、各种润腔技巧运用上恰到好处,达到了声情并茂(见谱中的倚音、波音、滑音、顿音等技巧的运用)。

该段唱腔的成功,同傅贻谦在操琴中始终跟着剧中人的感情走,使伴奏起到烘托、深化唱腔感情的作用是分不开的。操琴者不但对演奏技巧作了细致、准确地处理,对伴奏套子进行了规范化。而且在传统过门的基础上创造了新过门如[一字]第一句的前三字“对梨花”后的过门中“ $\underline{\dot{3}\dot{3}\dot{3}\dot{3}} \underline{\dot{2}\dot{3}\dot{3}} \underline{\dot{1}\dot{2}76}|5$ ”就是在变化重复

行腔中“ $\underline{\dot{3}\dot{3}} \underline{\dot{2}\dot{2}} \underline{\dot{7}6}^{\epsilon}|5$ ”这个很有特色的音调的基础上,同

传统[丝弦一字]过门音调和谐地衔接而构成的新过门。它使观众进一步加深了对唱腔所表现的音乐形象的印象;将受尽了凌辱的杜十娘在自尽前“对梨花叹红颜五内惨凄”的心情抒发得感人肺腑。另外,这个过门中的“3”音操琴者用无名指,下把按弦,这对传统丝弦只用一个把位演奏的常规是一个突破。

自1963年《杜十娘》演出以来,这段腔受到了观众和同行的欢迎,省广播电台曾为它录音并经常播放。

(赵嘉福 赵嘉禄)

《窦娥冤》选段

陈婷云 演唱
侯文忠 操琴

1 = D $\frac{4}{4}$

[胡琴倒板]

(6• 6 5 6 2̇ 3̇ 1̇ 2̇ 7 6 6 6 6 $\overset{5}{\frown} 5$ -) |

$\overset{+}{6}$ 3 $\overset{\hat{}}{3}$ $\overset{21}{\frown} 6$ - 2 3 2 1 5 - $\overset{v}{3}$ 5 6 1 5

魂 幽 幽 复 转 来

6 2 3 2 $\overset{2}{7}$ (7 7 7 7) 1 3 - $\overset{\hat{}}{6}$ 1 5 -

泪 花 八

(八打庆仓) 2 3 2 1 2 $\overset{5}{\frown} 3$ - - - - (3 4• 5

瓣

[机头]

3 5 2 1 3) | 1 1 2 3 5• 1 1 2 3 |

孩 儿 我 千 言 万 语

2• 3 1 2 3 0 5 5 2 | 2 5 3 2 1 1 2 3 6 |

耿 心 间，

6 5 5 3 2 2 2 7 6 7 6 5 3 |

3 6 4 0 3 2 1 2 3 5 3 5 6 | 1 1 1 5 6 1 6 5 3 5 6 5 6 |

7 6 2 7 6 7 6 5 3• 5 3 5 6 1 | 5 - (5• 6 4 |

3 2 3 5 2 6 6 1 5 6 7 5 | 6• 7 6 7 2 7 6 5 6 2 7 6 |

5• 6 5 6 1 1 3 2 1 6 1 5 6 |

3 2 5 3 2 5 3 2 1 5 6 1 5• 6 |

4• 5 6 6 6 5 5 2 3 5 2• 3 |

2 3 5 6 3 4 3 2 1• 2 1 7 6) |

2• 7 7 6 7 2 6 7 2 5 3 2 7 6 |

且 不 闻

5• 1 6 1 6 5 3 5 2 3 | 5• 6 5 6 1 1 6 1 6 5 3 2 7 6 |

[一字]

2 3 2 2 7 6 5 6 3 5 6 |

人 将 亡

1 1 6 1 2 3 1 2 3 5 2 3 1 5 3 2 |

其 言

1 2 6 5 3 2 3 2 1 3 5 | 6• 1 2 3 1 2 3 5 3 2 |

也

1• 2 7 2 7 6 5 6 3 5 | 6• (7 6 7 5 6 1 2 7 |

善

6 5 4• 7 6 4 3 2 2 7 | 6• 7 5 6 7 2 6 7 6 5 3 2 3 5 |

6 2 7 6 5• 6 5 6 1 7 6 1 6 5 | 3 6 4 3 2 3 1 6 2• 3 |

2 3 5 6 3 4 3 2 1• 2 1 7 6) |

7 6 5 6 5 6 7 2 (3 2 7 6 7 2) |

望 婆

婆

3 2 3 5 5 4• 5 3 2 3 |

免

悲 伤

体

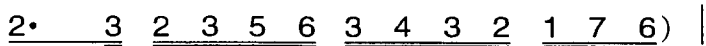
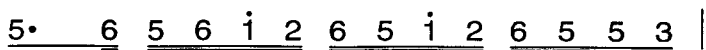
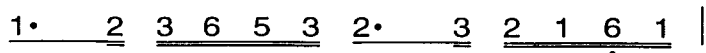
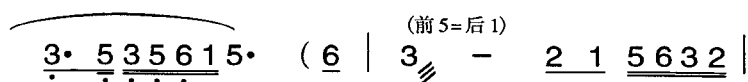
态

3 5 3 2 5 3 2 1• 2 3 2 5 3 | 2 2 2 7 6• 7 6 5 |

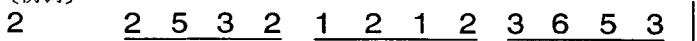
保

全

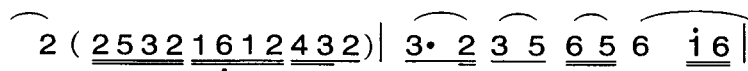
安康



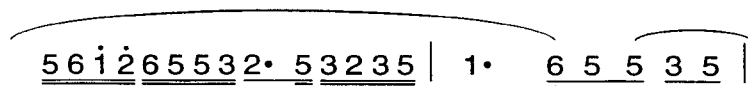
〔阴调〕



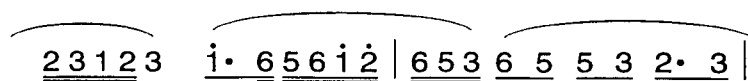
你 不 必



嗟 嗟 怒 怒

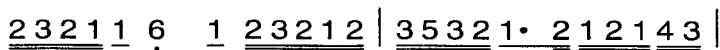


悲 悲



惨

惨



该段唱腔表现了窦娥临终前,在杀场上见婆母时的悲痛心情,及其对封建官府衙门的反抗精神,并抒发了剧中人对婆母抚养之恩的感激之情。设计者不仅在唱腔的结构上创造了由〔胡琴一字〕转〔阴调〕这种新的板腔转换形式,更突出的是通过对传统腔融进新的音调而使唱段获得了成功。“魂幽幽复转来泪花八瓣”一句,设计者在传统〔胡琴倒板〕的基础上进行压缩,并在第二分句腔的旋律中,融进了〔滚板〕的旋律因素,表现了一种悲哀凄惨的情绪。〔阴调〕的最后一句即:“十三年恩养重如山”,设计者在其旋律中融进了该剧第二场,窦父同窦娥分别时的音乐旋律,并通过波浪式进行转入向下进行的旋律,以及使前后唱腔连成一气的勾腔过门,表现了剧中人对婆母的感激之情。“盼婆婆普天下官府衙门都告遍,窦娥我虽屈死宁折不弯”两句〔梅花板〕是全段唱腔的高潮,设计者在这两句中融进了〔高拔子〕的音调,将唱腔音区向上移高五度左右,表示剧中人对封建官府衙门的愤恨,以及宁折不弯的斗争精神。

该段腔云南人民广播电台为其录音,并经常播放。

(赵嘉禄)

净腔

《五台会兄》选段

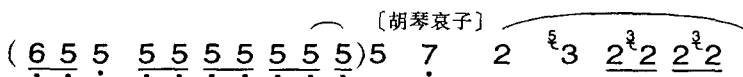
1 = D $\frac{4}{4}$

节奏自由

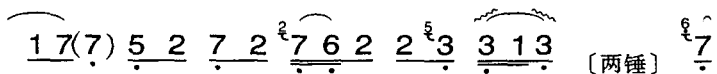
李文明 演唱

孙竹轩 操琴

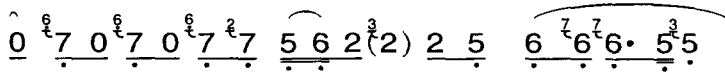
何 铭 记谱



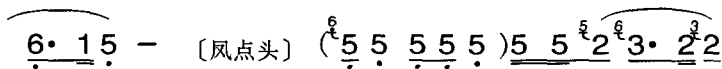
我 哭 (哇)



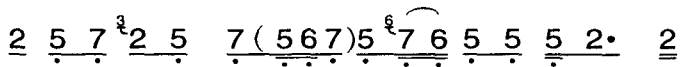
哭 了 一 声 老 爹 爹 儿 叫 叫



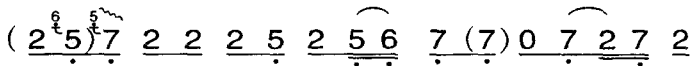
叫 叫 叫 了 一 声 老 帅 父。



父 子 们



分 别 在 五 台 外, 头 抱 头 来 哭 哀 哀。



老 爹 爹 英 雄 今 何 在, 到 如 今

5̣ 6̣ 7̣ 7̣ (5̣) 6̣ 6̣ 7̣ 3̣ 5̣ 6̣ 6̣ 6̣ 5̣ -

肉化清风 土里坦。

(乃壮切乃壮 6̣ 6̣ 5̣ 6̣ 5̣ 5̣) 0 5̣ 2̣ 5̣ 3̣ 2̣ 2̣ 2̣ 2̣ 7̣

羔羊 跪乳

2̣ 5̣ 6̣ 7̣ (7̣) 2̣ 2̣ (2̣ 2̣ 7̣) 2̣ 7̣ 6̣ 7̣ 6̣ 5̣ 2̣

身下拜，乌鸦反哺孝慈哀，

(3̣ 2̣ 7̣ 5̣) 7̣ 7̣ 2̣ 2̣ 2̣ 5̣ 6̣ 7̣ 2̣ 6̣ 7̣ 7̣ 7̣ 6̣

鸟兽都知恩和爱，人儿

5̣ 3̣ 5̣ 6̣ (2̣ 2̣) 7̣ 6̣ 3̣ 0 (5̣ 5̣) 7̣ 6̣ 6̣ 6̣

不如哇啊 鸟兽投胎。

6̣ 5̣ 5̣ 6̣ 6̣ 1̣ 5̣ - (风点头) (5̣ - 5̣ 5̣) 2̣

曹

2̣ 5̣ 5̣ 3̣ 2̣ 3̣ 2̣ (2̣) 7̣ 7̣ 2̣ 7̣ 2̣ 5̣ 5̣ 7̣

娥女 (哟) 寻父尸在东洋大海，

(7̣ 7̣ 7̣) 7̣ 7̣ 6̣ 5̣ 2̣ 2̣ (7̣ 2̣) 7̣ 7̣ 2̣

木兰从军 (呐) 替父差，

($\underline{2}^{\underline{6}}\underline{5}$) $\underline{7} \underline{2} \underline{5}$ $\overset{2}{\underline{7}}(\underline{5})$ $\underline{2}^{\underline{5}}\underline{3}(\underline{7}^{\underline{3}}\underline{2})$ $\underline{5}$ $\underline{2}^{\underline{5}}\underline{3} \underline{2} \underline{1} \cdot \underline{2} \underline{7} \underline{6} \underline{5} \underline{6}$

赵 五 娘 剪 发 长 街

$\overset{\wedge}{\underline{7}}$ $\underline{2}^{\underline{5}}\underline{3}(\underline{7}^{\underline{2}}\underline{2})$ $\underline{5}$ $\underline{2}^{\underline{5}}\underline{3} \underline{2} \underline{1} \cdot \underline{2} \underline{7} \underline{6} \underline{7}$

卖

$\overset{\wedge}{0}$ (一锤) ($\underline{7} \underline{6} \underline{7} \underline{7}$) $\underline{2} \underline{2} \underline{2} \underline{7} \underline{6} \underline{7} \underline{2} \underline{5} \underline{5}(\underline{7} \cdot$

(白): 哎! 我 们 男 儿 汉 不 如

$\underline{6} \underline{5}^{\underline{2}}\underline{7} \underline{6})$ $\underline{5}(\underline{3} \underline{5} \underline{5})$ $\overset{2}{\underline{6}}(\underline{7} \underline{7})$ $\underline{6}^{\underline{7}}\underline{6}^{\underline{7}}\underline{6}^{\underline{7}}\underline{6}^{\underline{7}}\underline{6} \cdot \underline{5}^{\underline{3}}\underline{5}$

女 裙

钗。

$\underline{6} \underline{6} \cdot \underline{1} \underline{5}$ - (风点头) ($\underline{5} \underline{5} \underline{5} \underline{5} \underline{5} \underline{5} \underline{5} \underline{5}$) $\underline{3}$

喂

$\underline{3}(\underline{3} \underline{3})^{\underline{23}}\underline{2}$ - $\underline{2} \underline{3}^{\underline{12}}\underline{1}^{\underline{2}}\underline{1}^{\underline{7}}\underline{6} \underline{5} \underline{6}^{\underline{5}}\underline{6} \cdot \underline{1} \underline{5} \underline{0}$

呀!

(一锤) $\underline{2} \underline{2} \underline{2} \underline{1} \underline{1} \cdot \underline{3} \underline{2} \underline{1} \underline{6} \underline{0} \underline{1}^{\underline{2}}\underline{1}^{\underline{2}}\underline{1}$

我 的 老 师 父 (哇)!

$\overset{2}{\underline{1}}^{\underline{3}}\underline{2}$ - ||

该段唱腔除了〔哀子〕及三次〔滚板〕腔外,在腔和字的关系上,多是以一音一字的形式出现。“女裙钗”后放腔

“ $\overset{1}{6} \underset{\cdot}{6} \overset{1}{6} \underset{\cdot}{6} \overset{1}{6} \underset{\cdot}{6} \overset{1}{6} \underset{\cdot}{5} \overset{3}{5} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{6} \underset{\cdot}{5} \overset{6}{\cdot} \underset{\cdot}{\cdot} \underset{\cdot}{5} \text{—}$ ”这句表现剧中人“如哭如

泣”的感情的旋律在唱段中四次重复出现,对塑造杨延德的音乐形象起着重要作用。唱法方面,如“东洋大海”的“海”字用的大滑音“ $\overset{3}{7} \sim$ ”,“曹娥女”和“木兰从军”后面分别用的衬字的“哟”,“呐”,

“长街卖”后面紧接的独白“哎!”等等,都是很有特色的。演唱者经过对唱腔、唱法技巧的精心处理,并通过自己深入其境富于激情地演唱,表现了杨延德见父骨后的悲痛、悔恨和羞愧的心情,增强了艺术感染力,加深了观众的印象。

这段唱腔早在1936年就由胜利唱片公司灌制成唱片,流传甚广。上海京剧“名票”许良臣听后赞不绝口,将其同京剧名净金少山的唱腔相比美。抗日战争时在昆明看过李文明演出的《五台会兄》的田汉评价其唱腔“让观众得到美的享受”,并建议中青年演员“继承它”。

(赵嘉禄)

《牛皋扯旨》选段

1=F $\frac{4}{4}$

胡琴〔机头〕〔扫腔〕

(课) 乃 壮 切 当切 乃 壮 乃 切 乃 壮 切 |

课 打 乃 壮 夺 | 3 6 5 3 5 2 1 3 6 5 |

6 5 3 2 3 5 2 5 3 | 2 3 2 3 2 1 3 2 5 3 |

与 (呀) 贤 弟

6 6 1 2 3 4 3 5 2 3 1 6 5 |

(陆文亮同唱)

1 2 7 6 1 6 1 5 7 6 5 | 1 2 3 2 5 3 |

叙 一 叙 (白) 当 年 的 结 拜

课儿腊打课打课

(撤) 2 3 2 1 6 1 2 3 | 1 - (壮 壮 乙 壮)

切 乃 壮 6 1 2 3 | 1 - 壮 ||

滇剧《牛皋扯旨》牛皋〔花脸〕和陆文亮〔生〕在戏结尾唱的胡琴〔机头〕：“与贤弟叙一叙当年的结拜之情”。李文兴、戚少斌口述；剧本整理杨明；戚少斌、赵吟涛演唱；傅貽谦操琴；赵沛芝海笛（小唢呐）；杨太吉司鼓；熊林记谱。

这出戏的前半折牛皋盛怒扯旨，恭敬拜读岳夫人书信，矛盾冲突尖锐激烈。使用的是滇剧独具的胡琴〔二流〕、〔梅花板〕，其特色是能快能慢，能强能弱。所以，表现的情绪也就能悲能壮。整个音乐唱腔的处理，紧密结合剧情，更为妙的是：在戏结束的最后一句词，用胡琴〔机头〕扫腔（见附谱），加上海笛伴奏，配合剧情的圆满结束，更显出乐曲的完美，烘托出全剧的强烈气氛。

该剧 1956 年到北京汇报演出，由于思想性和艺术性达到完美的统一，观众看了为之泪下。获得观众赞誉：“滇剧花脸把人唱哭了。”充分显示了滇剧花脸的地方特色。同年由中国唱片社为全剧灌制成唱片发行。云南人民广播电台和中央人民广播电台曾多次播放。

（熊林）

《顶本章》选段

1 = D $\frac{4}{4}$ 彭国珍 戚少斌 周惠浓 杨九皋 演唱
胡琴〔机头垛板〕 唐世琨 记谱

(课 乃 壮 切 当切 | 乃 壮 乃 切 乃 壮 切 |

课 打 乃 壮 夺 | 3 3 4 4 6 3 5 2 1 3 6 5) |

(杨唱)

5 • 0 6 5 3 • (4 3 6) | 6 5 3 2 5 (6 5 5) |

太 师 爷 请 来 观，

6 5 3 4 3 (1 6) 5 | 1̇ 3 3 3 5 2 3 5 |

请 来 瞧， 这 功 劳 簿 上 哪 一 篇，

6 3 5 1⁶ 1̇ 6 1̇ 1̇ 3 | 5 6 5 5 6 5 3 |

哪 一 册， 哪 篇 哪 册 又 有 你 姓 李 之 人

2 2 3 5 5 3 5 1̇ 6 |

裙 带 官， 管 万 (呢) 民，

$\overset{(23\ 35)}{6\ \underline{6\cdot}\ \underline{5\ 2}\ 3\ 0} \mid \underline{\dot{1}\cdot\ \dot{1}}\ \underline{\dot{1}\ 6\cdot}\ \underline{3\ 3}\ \underline{1\ 1\ 1} \mid$
 真 真 不 怕 羞 死 你， 十 七 八 代 的

$\overset{\curvearrowright}{4\ 3\ 2\ 3\ \underline{1\ 3\ 2\ 1}\ \underline{6\cdot}\ (\underline{5\ 7})} \mid \underline{6\ 5}\ \underline{5\cdot}\ \underline{4\ 3\cdot}\ \underline{2\ 2\ 3} \mid$
 祖 (呃) 先

$\overset{\curvearrowright}{1\ \underline{6\ 1}\ 2\ (\underline{1\ 2\ 5}\ \underline{3\ 2\ 3\ 5}\ \underline{2\ 5})} \mid$
 (妃唱)

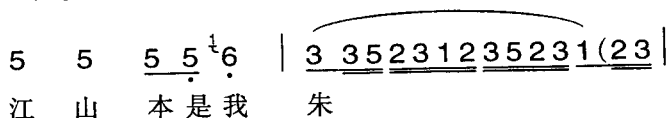
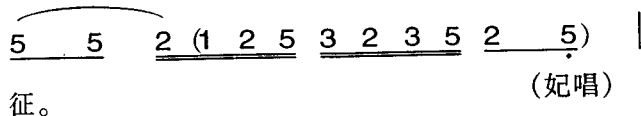
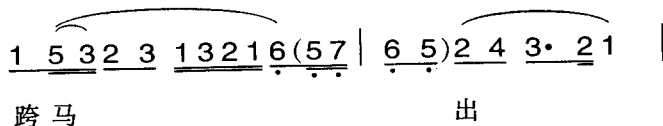
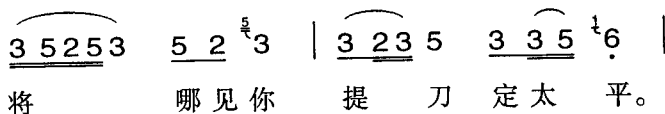
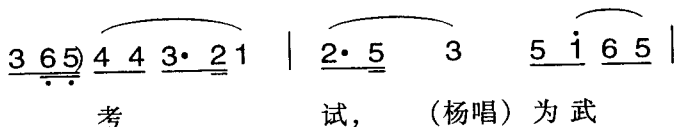
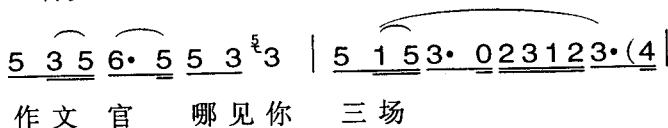
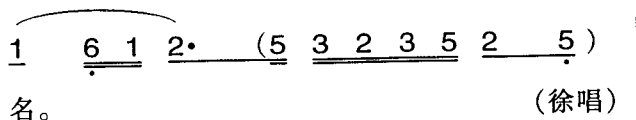
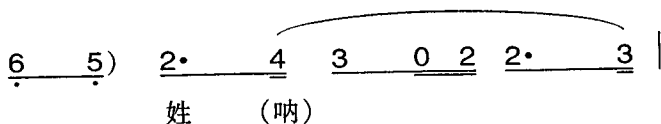
$\underline{6\ 5\ 1}\ \underline{1\ 1\ 6}\ (\underline{6\ 1\ 6\ 5}) \mid \underline{1\ 6\ 1\ 2\ 1}\ \underline{3\ 5\ 2\ 3\ 1}\ (\underline{2\ 3}) \mid$
 我 的 父 习 文 未

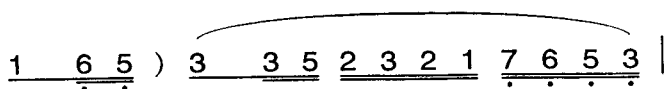
$\underline{1\ \underline{6\ 5})\ 3\ 3\ 5\ 2\ 3\ 2\ 1\ \underline{6\ 5}} \mid$
 习

$\overset{\xi}{\underline{3\cdot}\ 2\ 1\ 5\ 4\ 3\cdot\ (\underline{4})} \mid$
 武， (良唱) 因 此 上

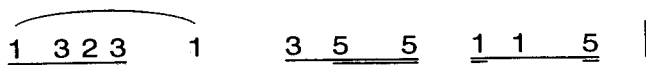
$\underline{3\ \underline{6})}\ 5\ 5\ \underline{6\ 1} \mid$
 功 (啊) 劳 簿

$\underline{1\ 3\ 3}\ \underline{2\ 0\ 3}\ \underline{1\ 3\ 2\ 1}\ \underline{6\cdot}\ (\underline{5\ 7}) \mid$
 无 有 (啊)

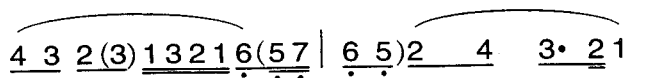




家

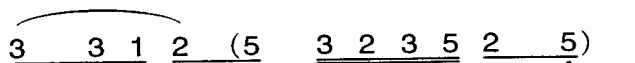


坐, (良唱) 又与 (啊) 徐 杨 (啊)



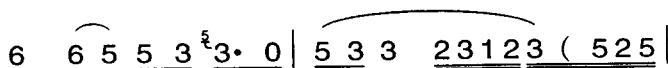
哪

门 (啰)

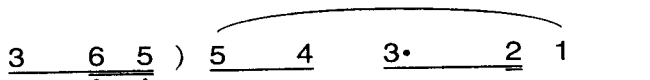


亲

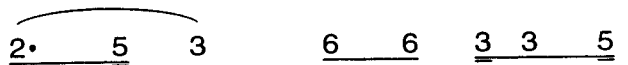
(徐唱)



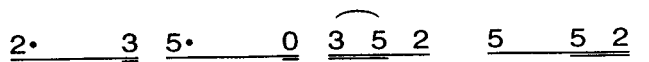
江 山 本 是 你 朱



家



坐, (杨唱) 也 有 徐 杨 的



八 九 分 半 由 天 子 要

5 1 2 3 1· 2 1 6· (7 | 6) 5 3 3 3 5 6· i 6 5 3 |

半 由 我们大

3 3 1 2· (5 3 2 3 5 2 5) ||

臣 (略)

(1 6 5) (2 3 3 5) (1 1 1)

(6 5 3 2)

《顶本章》是京剧传统剧目《保国图》中具有独特风格的一折唱工戏。剧情是太师李良图谋篡权称帝，其女艳妃降旨，让父承位，代管江山……。徐延昭和杨波识破李良野心，上殿奏本，反对李良承位。在保国与篡权的冲突中展开斗争。以查看功劳簿，杨波唱胡琴〔机头垛板〕起，紧接由慢渐快的胡琴〔连眼一字〕。四个角色，分为两方，层层辩驳。从一人一句词、一句腔，到后面为一人半句词、半句腔。很多句需要抢中眼唱，才显得紧凑。其中李艳妃和李良唱至“江山莫非你徐杨要坐”后，在仅两眼的小过门中，徐延昭和良夹白，杨波要赶在板上起唱，速度又要加快。因而流传着“十顶九烂”之说。说明唱好《顶本章》很不容易，须具备较高的唱工技巧，才能胜任。

由戚少斌(饰徐延昭)、彭国珍(饰杨波)、周惠依(饰李艳妃)、杨九皋(饰李良)演唱、傅貽谦操琴、季维章司鼓的《顶本章》，于1961年由中国唱片社灌制成唱片发行。这出戏搭配得当，各扬其长，四个演员都熟练地掌握板眼，巧妙地安排唱词，应对流畅。很多听众说：“比1936年胜利公司灌制的唱片效果好。”

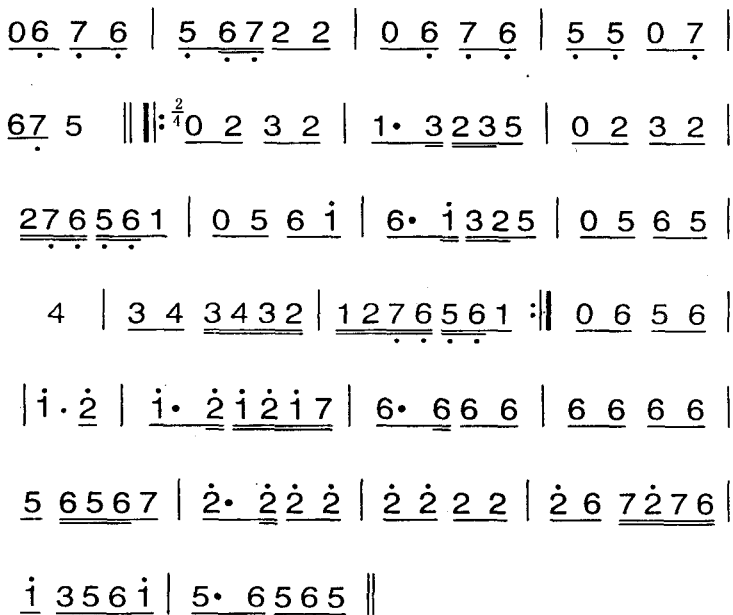
(熊林)

《十五贯》(“访鼠”音乐)

滇剧《十五贯》“访鼠”音乐是王艺华改编,用于剧中人物娄阿鼠出场音乐,它表现了娄阿鼠惶惶不安、内心紧张的情绪。

在设计中,按剧情要求,访鼠这段音乐在滇剧传统中找不到比较理想的曲牌,便借鉴了昆剧唱腔〔黄龙滚〕开头一句的旋律音型作素材,作了移调处理后写出该插曲。

昆剧〔黄龙滚〕开头一句谱例:



此曲牌改编后,适合剧情要求;能用弦乐演奏,又能用吹管乐演奏;乐句简单通顺,伴奏效果良好,深受广大观众及同行的好评,成为滇剧团的常用曲牌之一,并用于《猪八戒招亲》、《闹龙宫》等剧。

(白自亮)

昆明曲剧音乐

渊源、衍变及其发展

1. 曲剧音乐的渊源及曲调特征

昆明曲剧音乐的前身是建国前流行于昆明地区的扬琴说唱音乐。扬琴说唱是一种以扬琴为主要伴奏乐器的叙述体曲词的坐唱艺术形式。为曲牌联缀的音乐体制,绝大部分采用单曲体演唱的结构原则。昆明扬琴说唱形成于清代中叶,其曲调系由鲁、苏、浙、川、黔等地流传而来的琴书、道情、民间小调、明清小曲、宣卷说唱的曲调合流而成。

扬琴音乐按其表现形式及功能可分为四类曲调:即大调、小调、古曲、书腔。

大调类主要由扬调和道情两支曲调及其变体组成。〔扬调〕是全国流行的〔孟姜女调〕的一种变体,与山东琴书中的〔四平调〕、河南曲子中的〔扬调〕及贵州文琴中的〔扬调〕在音乐形态上有许多相似之处,是一支由民歌发展而成的说唱曲调。〔道情〕本源于唐代道教的“经韵”,后发展成为民间的说唱道情。近代流传在民间的〔道情〕多用渔鼓、筒板伴奏,昆明扬琴中的〔道情〕以扬琴为主奏乐器。它在扬琴音乐中仅作为一个曲调的名称,已失去独立曲种的含义。由于其音乐表现功能善于叙事而兼有抒情性,经常用于演唱有故事情节、有人物角色的段子,是扬琴说唱中最常用的曲调之一,后发展为曲剧音乐的主要腔调。

小调类曲调主要是流行在我国南方的民歌小曲,成分十分复杂,根据曲谱对照,与江南、湖南、四川、广西及本省的同名或异名民歌有密切关系。由于小调类曲调音乐风格多样,抒情性强,表现力丰富,遂成为曲剧唱腔音乐的基础曲调。

民间艺人将扬琴说唱里的“大八套”、“小八套”称为古曲。大、

小八套每套分别由八个不同的曲目组成。大小八套的曲牌从名称上来看大多属于明清俗曲及南北曲曲牌,如〔寄生草〕、〔哭皇天〕、〔剪靛花〕、〔银纽丝〕、〔倒扳桨〕、〔打枣竿〕、〔孝顺歌〕等。这类曲调旋律性强,以抒情见长。但是也由于它们的长短句词体和过严的格律以及复杂的结构,因而不能适应说唱的演变和发展,逐渐被艺人淘汰,有的仅存名而不存其曲。在后来的曲剧音乐中也很不常用。

书腔类曲调在昆明扬琴中是说唱性最强的一类曲调,专用于说唱长篇的“十大善书”(即民间流传的“宝卷”,以反映宗教题材为主)。说唱相间,以说为主、唱为辅。主要曲调有〔书腔〕(亦称〔书调〕)、〔武书腔〕、〔书腔律簧〕等,还夹杂着一些从宗教音乐中吸收过来的曲调,如〔香赞〕、〔三官赞〕。书腔类曲调大部分分为上下句曲式结构,一般都有曲头和曲尾;字多腔少,夹说夹唱,旋律性很弱。因此在曲剧音乐中极少运用。

2. 早期的曲剧音乐

1953年,由于扬琴说唱与其他戏曲艺术的合流,出现了以花灯演唱为基础并加入扬琴曲调的小戏形式,曲剧处于萌芽状态。小戏里所用的扬琴曲调是传统的大、小调曲调,除配上新词以外,并无发展创新。但在演唱方法及音乐结构形式上无疑给扬琴音乐提供了一个广泛借鉴和吸收的天地。

花灯小戏曲牌体音乐结构形式改变了过去扬琴音乐以单一曲调说唱为主的传统,在同一剧目中出现大调、小调、花灯调并用的音乐结构,使音乐表现力趋于多样性。

继之,是纯用扬琴调表演的小戏,这是早期曲剧的雏形。曲调多采用大调类,尤以〔扬调〕、〔扬调三板〕、〔三簧〕、〔数西道情〕、〔道情〕三板最为常用,并用小调类曲调作为间插。由于传统的大调占主导地位,音乐的表现功能仍以叙事性为主。

3. 曲剧音乐的特征

1957年6月,昆明人民曲剧团成立,原来以扬琴盲艺人主要从事乐队伴奏、声乐教学和唱腔设计的工作。他们接受了扬琴小戏时期音乐方面的成功经验,并运用于中、大型的曲剧剧目中,初步奠定了曲剧音乐的基础,这个时期的音乐有如下几方面特征:

(1)建立以大调为主、小调为辅的唱腔体系。大调类曲调在扬琴说唱中已基本能适应不同角色的演唱需要,对不同的唱词具有灵活多变的可塑性,因此,很快成为曲剧的主要曲调。小调类曲调旋律优美、风格多样,抒情性强的特点是大调所不及,特别是表现某些轻松愉快、活泼明朗的情趣更见其长。作为大调音乐的补充手段,在曲剧形成后进一步得到发展,成为曲剧的基本曲调。同时也挖掘了一些古典类曲牌,改换其长短句为七字(十字)词格,当作小调运用于剧中。

为进一步发挥唱腔对表达人物情感和戏剧矛盾冲突的功能,对旋律进行了修饰,在原基础上作加花化简的处理,但音乐特征还未脱离说唱的窠臼。

(2)演唱方法向其他剧种借鉴。曲剧的演员队伍主要由京、滇剧艺人、扬琴说唱艺人的子女、花灯艺人、歌舞班(文明戏)演员以及其他曲艺和民间艺人组成。演员们在学习扬琴调时,有意识或无意识地将各自熟悉的戏曲或其他艺术的演唱技巧与扬琴调融为一体,形成曲剧初期演唱风格繁杂多样的特点。

(3)伴奏音乐逐渐向戏剧化发展。由于戏剧的需要,伴奏乐器由原二三件增加到六七件,形成以扬琴为主奏乐器、辅以丝竹、弹拨的小型乐队。伴奏手法也日渐深化。除沿用曲剧萌芽时期采用花灯小戏的打击乐器和锣鼓点外,还借鉴了京剧和洞经音乐的打击乐及鼓点。同时也吸收了扬琴说唱中的“浪谱”(为招揽生意时使用的器乐曲)、滇剧曲牌、洞经曲牌为场景音乐,以渲染气氛和配

合动作。

4. 曲剧音乐的新发展

1957年至1959年,昆明人民曲剧团上演了不少大小不同的剧目,艺术上得到进一步巩固。此时,建国以后吸收的一批青年学员经过几年的艺术实践,已能初步熟悉和掌握了曲剧的演唱方法,形成较为稳定的演唱风格。原扬琴艺人逐渐脱离舞台,有更多的机会潜心研究音乐的改革。这给曲剧音乐的发展奠定了基础。1958年,受过一定培训的音乐工作者栗臻调入剧团,逐步承担了曲剧的音乐设计。他学习掌握了大量的扬琴曲调,并吸收借鉴板腔体音乐的板式变化和旋律发展手法,对曲剧唱腔形成体系进行了新的探索,这主要表现在如下几个方面:

(1) 大调类各腔的发展

板式变化。板式变化以人物内在感情为主要依据,以板眼变化为主要形式,通过节拍、节奏、速度、旋律的演变和发展,派生出一系列表现功能不同的板式。这些板式的发展,受板腔体音乐的影响,所借鉴的主要是在速度、板眼变化方面的具体手法。名称也大部分由其他剧种借用而来,如“慢板”、“垛板”、“二板”、“散板”、“倒板”、“清板”等,也有根据功能另取的,如“急板”。

调式变化。从各腔向慢方面发展形成的板式,保持了原句式落音的基本格局,调式基本不变。但向快方面和散方面发展而成的板式,调式则有所变化。〔扬调〕的基本调式是徵调式,〔扬调〕“二板”、“三板”、“垛板”则以宫调式为主。造成这种变化的原因,一是原四句中二、四句落音相同(皆落徵音),改变调式终止音(第四句)可防止音乐情绪的停顿。而与人物波纹式连续推进的激动情绪相吻合。二是由于原调式主音(徵音)处于该曲音域的低音区,限制了唱词最后一字字调的灵活运用。快速板式字多腔少无拖腔,如落徵音,最后两字的旋律进行只有由高而降的一种可能,

则容易使需要由下而上进行的字音出现倒字。把调式主音改为音域中音区的宫音可解决以上矛盾。向散方面发展的板式是根据情绪需要设计旋律,在调式上有很大灵活性,并不拘于原调式的限制。

旋律的发展。初期曲剧的大调类唱腔,其旋律设计基本遵循扬琴说唱的规律,即“按字行腔”、旋律朴实、句尾拖腔较固定、句幅长短受腔格、字位、过门的约束。随着不同板式的发展,唱腔旋律趋于多样化。慢速板式一字多音,句中运用拖腔,句尾拖腔突破原格式。有的长达七八小节;旋律起伏较大,可根据需要设计新的旋律。快速板式一字一音,节奏紧促,旋律跳动较大,极少拖腔。散板旋律发展极为自由,音乐素材不受限制。此外,旋律中还吸收昆曲、越剧和民歌的音乐素材。旋律的发展促使唱腔的音域扩大,常用音区由原来的一个八度扩展到一个半八度之间。

过门和间奏的变化。初期的大调唱腔过门和间奏有一定的程式,如〔扬调〕、〔道情〕的过门由四小节相对固定的旋律构成。过门落音与句式落音相呼应。这些程式给艺人的演唱带来记忆和伴奏的方便,但也限制了过门对演唱的烘托作用。经改革,过门间奏的运用以剧中人物情绪和环境气氛为主要背景依据,注意了用过门音乐表现人物性格和戏剧环境的功能。重点唱段开头有较长的器乐引子与过门融于一体,设计上也突破原过门的程式,可结合剧情和人物需要创作新的旋律。

(2)小调的运用和发展

小调在扬琴说唱中曲调数量最多,有明显的民歌特点。初期曲剧中的小调只是把它作为大调的陪衬。取得音乐色彩的变化和对比。随着大调利用板眼变化派生出一系列表现功能不同的板式,小调在戏剧表现手段上则着重利用不同曲调间的风格差异来表现人物间的性格和情绪的对比。如〔观灯调〕表现欢乐轻快的情绪,〔四季景〕即可表现正面角色也可表现喜剧性的诙谐角色。在

曲剧的喜剧中,用了大量小调,有的剧目以小调为主。

以民歌体为主的小调在运用中基本保持了原曲的结构和旋律风格,以单曲体形式演唱。为适应不同唱词的字调及情绪需要,以改换音符或加装饰音来校正字音的准确,以旋律的加花润饰或化简来达到与人物情绪的吻合。有的唱段则通过保留节奏特点或特性音调而设计新的旋律,句末加入拖腔,进行简单的板式变化(主要是发展出快板)等手法使其得到较大发展。同时还注意了加强小调的叙事功能。

唱腔音乐

1. 唱腔分类

曲剧唱腔依据它们不同的音乐特征及发展规律可分为大调类和小调类两类唱腔。大调类唱腔由〔扬调〕腔、〔道情〕腔、〔律簧〕腔三种腔系及部分原属〔扬调〕变体的曲调组成;每种腔系又分别有若干不同的板式。大调类唱腔具有板式变化的音乐特征,是单曲体向板腔体发展的一种演变形式。小调类唱腔由无数风格各异的单曲体(少数已有简单的板式变化)曲调组成。被运用于曲剧的部分原古曲类曲牌和书腔曲调,因其功能和表现形式与小调类曲调相近,也归入小调类。

大调类主要板式简表

腔名	板式名称	节拍	结 构	调 式	常用调高	速度	表现功能
扬 调 腔	慢 板	4/4	四句体	徵	G	慢	抒情性
	清 板	4/42/4	四句体	徵	G	中慢	抒情性
	二 板	2/4	四句或二句体	徵、宫	G	中快	叙事兼抒情性
	三 板	1/4	四句或二句体	宫、徵	G	快	叙事性
	垛 板	1/4	二句体	宫、徵	G	快	叙事性
	散 板	卅	单句至多句体	徵、宫、羽	G	自由	戏剧性
	急 板	卅	单句至多句体	徵、宫、羽	G	自由	戏剧性
道 情 腔	慢 板	4/4	四句体	商	D	慢	抒情性
	二 板	2/4	二句或四句体	商	D	中快	叙事兼抒情性
	三 板	1/4	四句或二句体	商	D	快	叙事性
	散 板	卅	单句至多句体	商、羽	D	自由	戏剧性
律 簧 腔	慢 板	4/4	四句体	商	C	慢	抒情性
	二 板	2/4	四句体	商	C	中快	叙事兼抒情性
	三 板	2/4	四句体	商	C	快	叙事性
	散 板	卅	单句至多句体	商、徵	C	自由	戏剧性
备 注	①律簧腔原是扬调通过“以凡代工”手法演变来的一种变体曲调,与扬调比较属异宫异调的宫调关系。后经发展派生出不同板式。 ②散板亦称倒板。						

2. 音乐结构

音乐结构的布局。初期曲剧的音乐结构形式以单曲体为主。大调类的〔扬调〕、〔道情〕为曲剧基本曲调,实际运用中可插以部分小调。发展后的唱腔(特别是大调类诸腔),有了不同的板式变化;同类腔中的不同板式即可联套使用,成为套式结构。较大的套曲

可容纳五六种板式,其速度基本遵循“散→慢→中→快→散”的布局,音乐情绪形成张弛疾徐的对比。有些不同类别(主要是大调类和小调类)的腔调可连接运用,这种连接多是根据人物情绪变化和音乐色彩变化的需要而设计。常为在大调板式中插以小调类曲调,形成主曲插曲体的唱腔结构,如〔道情〕接〔书调〕、〔数西〕接〔三官赞〕、〔扬调〕接〔数西〕等。不同类别腔调的连接宫调系统相同,调式可同可异。速度采取由慢到快,慢中有快、快中有慢的基本规律。

曲调结构。不论大调类或小调类的板式和曲调,其基本结构为四句体(或起承转合体),其次为二句体(或上下句体)。大调中三种腔系的板式,第三句则保留着传统曲调宫调色彩变化的“转”句特点。大调的中、快速板式,在发展中逐步出现上下句的结构因素。造成这种变化的原因一是曲调二、四句落音相同,可将四句体分为一、二句和三、四句两个部分而保持调式的相同;二是唱词中对偶句式的因素促使曲调结构服从唱词的需要。这种四句体演变来的上下句以基本调式不变(下句落音不变)为原则。其组合方式以三、四句结合为常见。在整段唱腔中,经变化后的上下句段式可占主导地位(如有的二板、三板、垛板唱段);也可与四句体段式混合,这就成为四句体或重复三、四句,或省略三、四句的一种变化形式。各腔中自由节拍的散板、急板等属非规整段式结构。最常出现的是单句体或二句体。

3. 语言字调及演唱特点

曲剧用昆明方言演唱。昆明方言与普通话在声调上的区别主要是第三声(上声)与第四声(去声)互为颠倒,即:同一字,普通话是第三声而昆明方言为第四声,反之,普通话是第四声而昆明方言为第三声:

字 调	阴平(-)	阳平(ˊ)	上声(ˇ)	去声(ˋ)
普通话	妈	麻	马	骂
昆明方言	妈	麻	骂	马

其声调音值也有区别:

字 调	-	ˊ	ˇ	ˋ
普通话	i 55	6i 35	$\frac{4}{7}$ 3·6 214	13 51
昆明方言	6 33	45 23	$\frac{4}{7}$ 3 4 212	13 51

曲剧唱腔是在扬琴说唱音乐基础上发展起来的,在词曲结合上特别注意字音的准确,这个特点在叙事性较强的板式(曲调)中更为突出。字音的准确,一般靠相邻两字的音高关系与字调音的相对值相吻合;同时在演唱时也靠演员用各种装饰音来校正,做到“按字行腔”以收到字正腔圆的艺术效果。因此,曲剧唱腔与其他一些地方戏唱腔相比较,则更多地保留了说唱、叙事的功能和风格。这表现在中、快速板式(曲调)中,旋律不作过多润饰,有的甚至是语言声调的夸张。故而这类曲调五度、六度、八度的大跳音程出现频繁,形成口语化旋律(夹说夹唱)的特点。有时为强调某些字音更接近语言声调,并不按照标准音高演唱,具有音值的游移和模糊性。遇此情况,只能取其相对近似的音高记谱。

曲剧的演唱继承扬琴说唱的用嗓方法,男女角皆使用本嗓(大嗓)。未形成不同行当用嗓。男女唱腔除按不同的情绪需要选择曲调外,行腔上男角较少润饰,腔直曲简,保持着扬琴的演唱风格;女角较多糅进民歌和其他剧种旦角的演唱方法,行腔委婉,追求柔美纤细的音色。

在演唱风格方面,较有代表性的女演员有张莹莹、高丽珍等。

伴奏音乐

1. 乐器和乐队的沿革、建制

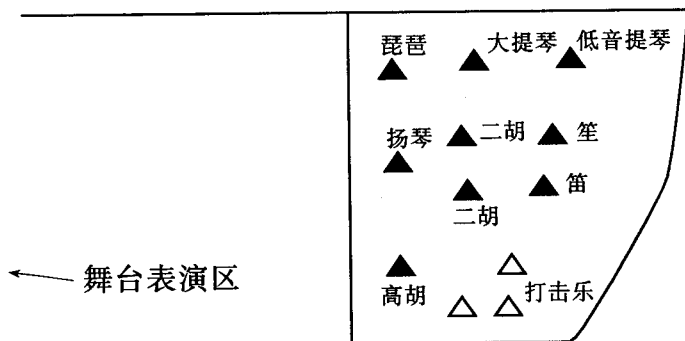
扬琴说唱时期,艺人们自伴自唱,无专门乐队。伴奏乐器以扬琴为主,辅以一把二胡。扬琴小戏时期,加入三弦、京胡,并借鉴花灯的打击乐(称为“小打”,乐器有小锣、板、小鼓、小钹)。此时乐队人员以扬琴盲艺人为主,打击乐则由其他艺人和京滇剧爱好者承担。建国初期,乐器数量有所增加,形成一个以扬琴为主奏乐器,其他有二胡(两把)、竹笛、三弦、大阮、低胡的小型丝竹乐队。此后又增加了琵琶、月琴、笙等乐器。在有的剧目中,也使用过小提琴、大提琴和单簧管等西洋乐器。随着吸收洞经音乐的锣鼓点后,曾一度使用过大锣、大鼓、钹、小钹等。同时也借鉴了京剧打击乐。此时的鼓师由洞经艺人和戏曲爱好者彭幼山担任。60年代初,乐队建制初步稳定,除扬琴外,弦乐器有二胡、板胡、低胡,弹拨乐器有三弦、琵琶、大阮、月琴,竹管乐器有竹笛、笙,以及唢呐(只在曲牌音乐中使用),主奏乐器为板胡。打击乐则以京剧锣鼓为主。

1978年,曲剧团恢复后,唱腔伴奏的主奏乐器由板胡过渡到高胡,其他民族乐器略有增减,并增加了西洋乐器。打击乐固定为京剧锣鼓。其编制大体如下:

弦乐	{	高胡	一把
		二胡	二把 (其一兼小提琴)
		小提琴	二把
		大提琴	一把
		低音提琴	一把

- 弹拨乐 { 扬琴 一把
琵琶 一把
三弦 一把
- 吹管乐 { 竹笛 一支
笙 一架(兼唢呐)
- 打击乐 { 板鼓、板 (兼大、小堂鼓)
大锣 (高、中、低音)
钹 (高、中音及吊镲)
小锣

曲剧小型乐队席位图：



在一些较大型的现代剧目中,还使用过小型单管编制的西洋乐队和小型民族丝竹乐队组成的临时混合乐队。

小型民族乐队以司鼓为指挥,中西混合乐队设专门指挥。

1986年,受“流行音乐”的影响,使用了电声乐器——电子琴、电吉他、低音电吉他及架子鼓。

2. 器乐曲及打击乐

(1) 器乐曲

曲剧初期,对器乐曲的运用主要是借鉴滇剧的传统形式。在

开幕前,曾用洞经吹打曲牌为开场音乐(如〔将军令〕、〔北傍妆〕、〔山坡羊〕、〔柳青娘〕等),作用在于渲染气氛,吸引观众注意力,为开演作准备。在剧情中也采用过滇剧曲牌(如〔尾煞〕、〔合同〕等)和洞经曲牌(皆为吹打曲牌)为过场音乐,如接送、官员出场等场面。同时艺人将扬琴说唱中的器乐曲(亦称〔浪谱〕)也搬上舞台,这些乐曲更多用于刻划人物性格,配合动作及点缀环境,如带有诙谐情趣的〔鬼扯脚〕,用于祭祀、祝寿、拜堂的〔金纽丝〕。

60年代后,随着现代剧目的需要,古典曲牌的运用范围逐渐缩小。艺人和新音乐工作者又挖掘了一些扬琴曲调和借鉴改编了一些其他剧种的器乐曲牌,曲剧的器乐曲逐步向自己的地方风格发展。1978年后,原来的大部分老艺人已退休,传统的洞经和滇剧曲牌不再使用,而从扬琴音乐中继承和改编的乐曲则沿用下来。同时,音乐设计人员根据剧情的需要,在人物对话、过场、表演中加入配乐。配乐的音乐素材,有取于扬琴曲调或其他民间音乐的,有的则是新创的。

(2) 打击乐

曲剧打击乐经历了萌芽期的以花灯锣鼓点为主体的阶段,初期的结合洞经、京剧锣鼓三位一体的阶段,至50年代末、60年代初定型为京剧锣鼓,沿续至今。常用鼓点有〔四击头〕、〔闹台〕、〔急急风〕、〔冲头〕、〔走马锣〕、〔水底鱼〕等。80年代中期,在有的剧目中,曾试探性地采用过“迪斯科”节奏的架子鼓伴奏形式取代京剧锣鼓。

(陈复声)

选 例

音乐设计选例

《啼笑因缘》音乐设计 昆明曲剧《啼笑因缘》1961年和1979年两度上演,是昆明人民曲剧团保留剧目之一,由张义清、栗臻、张

莹莹音乐设计。

这是一出大型言情悲剧,音乐设计以大调类〔道情〕腔为主贯穿全剧。为了更好地完成情节展现和人物塑造的要求,设计者在传统〔道情〕的基础上作了一系列的发展和创新:运用板式变化对传统曲牌作了相应的调整、压缩或延伸,适当吸收其他类曲牌与〔道情〕有机地糅合进行创腔,还运用了合唱、伴唱、二重唱等方式丰富声腔,伴奏音乐也作了某些革新。

第二场“订情”,以自由节奏的笛子独奏为引子,带出〔阴调〕旋律,适当加快节奏,用来描述北海公园的明媚春光,显示生机勃勃的气氛,以激发人物的感情,导出樊家树的一大段唱,以〔倒板〕转〔慢板〕唱出他借景抒情,对美好爱情的向往和对未来幸福的憧憬,深切地表达了他对沈凤喜的同情和爱慕。以下樊、沈对唱,为了使唱腔紧凑,创编了介于〔慢板〕和〔三板〕之间的〔二板〕,使人物情绪显得轻松活泼,揭示出男女主人公初恋时复杂、微妙的心情。结尾用了二重唱,樊的唱往高音区走,感情真挚、热烈,沈的唱维持在中音区,喜中含忧。

第三场“暂别”中,设计者以小提琴和大提琴舒展、轻缓的轮奏带起全乐队一段欢快、跳跃的行弦,暗示樊、沈感情的加深和二人的融洽、欢乐。在情话绵绵时,沈为樊唱起了小调曲牌情歌〔四季相思〕,与前后〔道情〕类唱腔浑然一体;二人别离时的行弦,用上充实了旋律的小调曲牌〔秋声怨〕,由二胡独奏,缠绵委婉,与人物情绪一致而又在〔道情〕基调中。

第六场末尾沈遭樊误解后,设计者以创编的〔急板〕(紧打慢唱)由连说带唱的女声伴唱,配合演员的身段表演,唱出沈凤喜欲诉不能、五内俱焚的悲伤。

“歌不成声泪涟涟”是第七场“余生”的中心唱段,也是全剧高潮,表露沈凤喜内心矛盾发展到了顶点。这段唱腔仍以〔道情〕为主,用板式变化和旋律变换来表达沈凤喜遭到刘将军毒打、凌辱以

致被逼疯时波澜起伏的心理变化。首先以特强顿音的两个乐句带起过门,用音乐展示出沈所遭受的肉体摧残和精神刺激;当她从〔急板〕唱到“歌不成声泪涟涟,前程往事涌心间”的“间”字时,略为停顿才行腔,再转四句〔阴调〕,述说她与樊定情时的美好情景以及从阴森森的将军府回到樊身边的幻觉。这样就完成了人物情绪的过渡和转移。当唱完“琴弦断,此调不再弹”后,转入三句〔二板〕,唱出沈对人生多变、世道不公的愤懑不平;第四句转〔散板〕唱“神无主,只觉得天旋地转”,旋律翻上高音区,以音乐形象埋下了沈被逼疯的伏笔。后来接唱创编的〔道情书篇〕(这是将小调类〔书腔〕中〔武书篇〕的乐句结构和节奏移至〔道情〕中的创腔)十二句,运用流畅的旋律、时快时慢的节奏及忽强忽弱的力度变化,揭示出沈在“疯”、“狂”之中神思恍惚、见神见鬼、极度悲苦的精神状态。这段成套唱腔,板式变化和旋律交替、层次分明,用音乐形象刻划出女主人公复杂多变、痛不欲生的内心活动。

全剧在女声合唱“声声啼笑声声泪”中闭幕,这首合唱是设计者的创作,与全剧音乐首尾相贯,融为一体。

该剧音乐设计者创编的〔道情〕类的〔二板〕、〔紧板〕、〔急板〕、〔书篇〕等新唱腔,赋予了传统〔道情〕新的生命力。全剧的音乐结构严谨,形象鲜明,脉络清晰。多种板式的交换运用和唱腔的创新,既保持了曲剧的传统风格,又丰富了曲剧音乐的表现力,对曲剧音乐的发展和创新有着积极的作用。

(代明 王业伟)

唱腔选例

杨素英跪长街细诉冤情

选自《杨立贝》中杨素英唱段

栗臻曲
张莹莹唱

1= G $\frac{1}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

〔散起〕

1

$\overset{+}{5}$ $\underline{2\ 7}$ $\underline{6\cdot}$ $\underline{1\ 6\cdot}$ $\underline{7\ 6\ 5}$ $\underline{3\cdot}$

各位叔叔，婶婶，大 妈 呀！

$\underline{5\ 6\ 1}$ $\underline{\overset{\wedge}{5\cdot}}$ ($\underline{6}$ | $\overset{4}{4}$ (扬调慢板) $\underline{1\cdot}$ $\underline{2\ 3}$ $\underline{6}$ $\underline{5\cdot}$ $\underline{6\ 1}$ $\underline{2}$ |

$\underline{6\ 7\ 6\ 5\ 4\ 3\ 2\ 3\ 5\cdot}$ $\underline{6\ 5}$) | $\underline{3\ 3}$ $\underline{2\ 3\ 5}$ - |

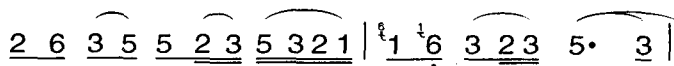
杨 素 英

$\overset{61}{\underline{6\cdot}}$ $\underline{5}$ $\underline{1\ 2\ 7\ 6\ 5\ 6}$ | $\overset{61}{\underline{6\cdot}}$ $\underline{5}$ $\underline{5}$ $\underline{3\ 2\ 1}$ |

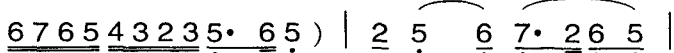
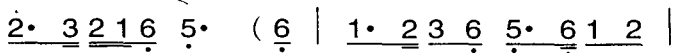
跪 长 街 细 诉 冤

2. ($\underline{3\ 5\ 6\ \dot{1}\ 6\ 5\ 4\ 3}$) | $\underline{2\cdot}$ $\underline{3\ 1}$ $\underline{5\ 3\ 2}$ -) |

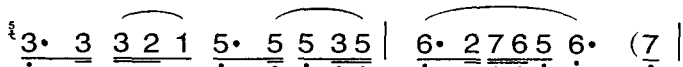
情



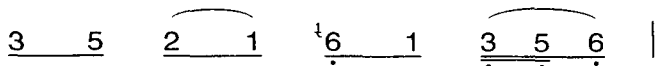
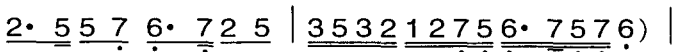
忆往事 双泪涌 痛彻我 心。



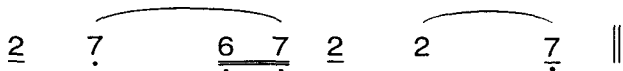
家 住 在



浙 江 省 于 潜 城 外，



一 家 人 垦 荒 地



苦 度 光 阴。(略)

现代剧《杨立贝》是曲剧移植剧目，讲的是普通农民杨立贝一家在解放前的悲惨遭遇。这段唱共有十八句唱词，如用传统唱腔而不加以处理，必然平铺直叙，缺乏层次，没有起伏变化，既不符合剧情，也反映不出人物的情绪。所以，必须以板式变化和旋律的伸缩，即以创新的手法来处理这段唱腔。

传统〔扬调慢板〕开头有一个长过门，在这里被略去而以无伴奏直接上腔，加快了戏剧节奏。以下四句慢板，原来〔慢板〕每唱完一句都有一个长过门，在此将唱腔旋律延伸并压缩过门，使这四句唱词连贯唱出，以增强悲剧效果。

随后的八句唱词，情绪转折，若用传统的〔扬调三板〕（1/4），即显得突然，不符合人物情绪的变化。于是，编曲者创编了介于〔慢板〕和〔三板〕之间的〔二板〕（2/4），即保持了〔慢板〕流畅的旋律，又适当加快了节奏，有较强的叙事性。

此后转入〔扬调垛板〕（1/4），让杨素英越唱越悲，越唱越气愤的情绪得到充分发挥，最后到悲愤欲绝时突转〔扬调散板〕，唱至念白“活活地烧死了……”已泣不成声，由其父杨立贝接唱完“……她的娘亲”。

为起到能鲜明刻划人物内心活动、突出悲剧效果的作用，丰富板式变化，这段唱腔创编了有递进关系的三个层次，在继承传统的基础上加以了发展和革新。

（栗臻 王业伟）

喜乐阵阵送湖心

选自《莫愁女》中莫愁唱段

1 = D $\frac{2}{4}$ 张莹莹 栗臻 曲
郭留德 唱
〔四季相思〕中速

(3 3 5 6 5 6 i | 5. 6 | i i i i 6 5 |

3 6 5 3 2 3 1 2 | 3 5 6 i 6 5 4 5 | 3 - | 3 3 2 i 6 i |

5. 6 | i i i i 6 5 | 3 6 5 3 2 3 1 2 |

3 5 6 i 6 5 4 5 | 3 -) |

(合) 5 3 5 2 1 2 3 | $\overset{3}{5}$ - | 6 6 i 3 2 3 | $\overset{4}{i}$ - |

喜 乐 阵 阵 送 湖 心

i i 6 5 | 6 6 5 2 | 3 - | 3 2 3 5 6 4 3 |

真 好 像 冷 水 浇 头 箭 穿

$\overset{5}{2} \cdot (\underline{5 3 2})$ | 1 6 1 2 | 3. i | 3 i 6 i 5 |

心。 莫 愁 啊， 你 志 比 天

6 - | $\underline{3 \cdot 5} \underline{2 1 2 3}$ | $\overset{\text{f}}{5 \cdot} (\underline{\dot{1} 3 2})$ | $\underline{5 2 3 5}$ |

高 命 如 纸， 悔 不 该

$\underline{3 3 5} \underline{1 6 1 2}$ | $\overset{\text{f}}{3 \cdot} (\underline{4 3 2})$ | $\underline{3 5} \underline{2 5 3 2}$ |

自 寻 烦 恼 自 多

$\overset{16}{\text{f}} 1 \cdot (\underline{\dot{2}} | \underline{7 7 6 5 3 5 6} | \underline{\dot{1} \dot{2} \dot{3} \dot{1}}) |$

情。

$\underline{5 3 5 1 6 1 2}$ | $\overset{\text{f}}{3} - | \underline{5 3 5} \underline{2 1 2 3} | 5 - |$ (莫)

我 这 里 思 绪 万 千

$\underline{\dot{1} 6 \dot{3} \dot{2} \dot{3}} | \dot{1} - | \underline{\dot{1} 5 6 \dot{1}} | \underline{\dot{1} 6 5} \underline{1 6 1 2}$ |

将 他 念， 他 却 是 花 烛 洞

$3 \cdot (\underline{4 3 2}) | \underline{3 3 5 3 2 1} | 2 \cdot (\underline{5 3 2}) |$

房 笑 迎 新。

$\underline{\dot{1} 6 \dot{3} \dot{3}} | \underline{\dot{2} \dot{2} \dot{3} \dot{1}} \underline{6 5} | 3 \cdot \underline{5 6 5 6 \dot{1}} |$

我 好 比 一 梦 断 了 续 一

$5 \cdot (\underline{\dot{1} 3 2}) | \underline{5 5 6 \dot{1}} | \underline{3 3 6 6 5} |$

梦， 到 如 今 大 梦 已 醒

3 3 5 2 5 3 2 | 1̣. (2̣ | 7 7 6 5 3 5 6 | 1̣ 2̣ 3̣ 1̣) |

凉透 心。

5̣. 5̣ 2̣ 1̣ 2̣ 3̣ | 5̣ - | 1̣ 6̣ 3̣ 2̣ 3̣ | 1̣ - |

梦 中 倒 有 一 片 光，

1̣ 5̣ 6̣ 1̣ | 5̣ 3̣ 5̣ 1̣ 2̣ | 3̣ - | 3̣. 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ |

醒 来 时 眼 前 一 片 黑 沉

2̣. (5̣ 3̣ 2̣) | 1̣ 6̣ 3̣ | 2̣ 2̣ 3̣ 1̣ 6̣ 5̣ |

沉。

条 条 路 来
(5̣. 5̣ 5̣ 5̣ 5̣ 1̣ 6̣ 5̣ 3̣ 5̣ 6̣ 1̣) |

3̣. 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ | 5̣ - | 5̣ - | 5̣ - |

条 条 断。

(2̣ | 7̣. 6̣ | 5̣ 3̣ 5̣ 6̣ 1̣) | 1̣ 5̣ 6̣ 1̣ |

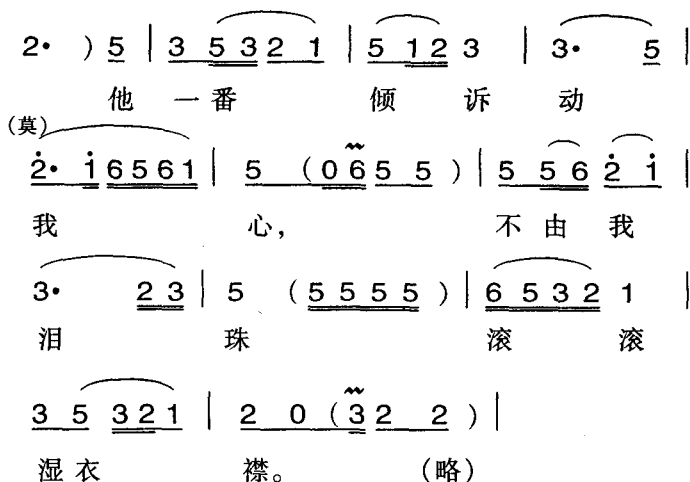
三 月 来

5̣ 3̣ 5̣ 1̣ 6̣ 1̣ 2̣ | 3̣ 0̣ (4̣ 3̣ 2̣) | 1̣. 2̣ |

思 念 莫 愁 病

3̣ 2̣ 3̣ 5̣ 6̣ 4̣ 3̣ | 2̣. (5̣ | 3̣ 5̣ 3̣ 2̣ 1̣ 2̣ 6̣ 1̣) |

缠 身。



这是该剧男女主人公的主要唱段之一，以〔四季相思〕为基调，加上板式变化编制而成。《莫愁女》是移植的古装戏，讲的是受封建礼教迫害的一对青年男女莫愁与徐澄悲惨的爱情故事。

唱腔以女声合唱开始，莫愁唱的节奏是2/4，交代其所处困境，揭示她悲凉的心情。唱到〔急板〕时，两次加进大段节奏急切的伴奏音乐及楔入一句女声伴唱，以烘托气氛，铺垫人物身段表演。莫愁和徐澄的对唱转入〔二板〕以叙述二人的遭遇，互表思念之情；当转入〔清板〕后，使二人进一步向对方倾诉了心境的凄楚、悲哀。其中的〔清板〕系创腔，每一句或半句有一停顿，只用弹拨乐（琵琶、扬琴）跟腔，用于揭示人物哀怨的内心活动。

此段唱腔系用小调为基调加以板式变化而成的，在小调的运用上是一次创新。

(栗臻 王业伟)

大猪小猪这许多

选自《韩梅梅》中韩梅梅唱段

高树西 授
高丽珍 唱
赵光复 记

1 = C $\frac{4}{4}$

[杨调慢板]中速

(5• 35 ḡ 6 5 3 2 | 1• 16 156 1 1 6 |

2 3 1 2 3 2 3 5 6 5 6 1 5• 3 |

2• 35 ḡ 6 5 3 2 1 2 3 5 2 1 6) | 3 5 3 5 1 |

大 猪 小 猪

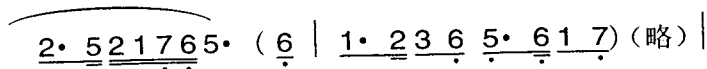
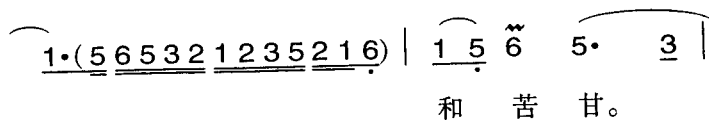
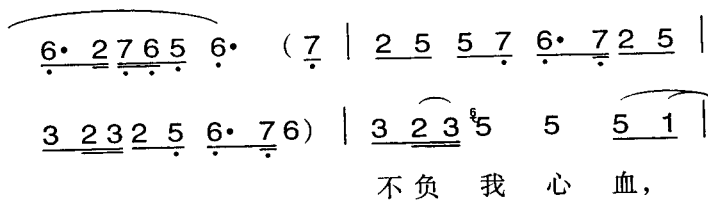
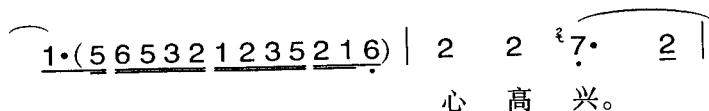
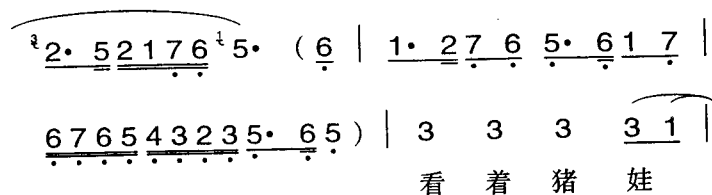
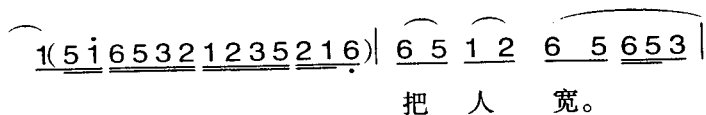
1• 56 5 3 2 1 2 3 5 2 1 6 | 1 5 3 2 3 5• (35 |

这 许 多,

6 5 6 ḡ 6 5 4 3 2 - | 5 6 ḡ 6 5 ḡ ḡ 3 2• 3 5 ḡ |

6 5 6 5 1 2• 3 2) | 5 5 5 5 3 2 1 |

哼 哼 叽 叽



《韩梅梅》是现代戏移植剧目，讲的是女中学生韩梅梅回家养猪、扎根农村的事迹。这段唱腔是已故老艺人高树西 1956 年依据唱词口授给青年演员高丽珍的。

〔扬调〕是曲剧主要的大调类声腔之一，〔扬调慢板〕是其中常用的主要传统板式。旋律流畅，节奏平稳；为七字句上下结构，在四、三之间根据落音的不同而垫以不同的过门；唱段不受句数限制，可长可短；速度适中时多用于叙事，放慢速度时多用于抒情，有悲〔扬调〕和喜〔扬调〕之分。

（赵光复 王业伟）

大雪飘飘铺满地

选自《祥林嫂》中祥林嫂唱段

张义清 聂光荣 编曲
栗臻 记谱
张秀英 演唱

1 = C $\frac{4}{4}$

十 [律簧散板]

(6 5 5 6 5 5 6 5 5 6 5 5 6 5 4. 5 6 i 5 6 4 2 ^V |

[^]5 | [佛律簧] 6 i i i 6 5 4. 5 | 6 i 5 6 4 2 5. ^V 6 |

5. 6 5 4 2. 4 | 5 4 2 1 ^b7. 1 | 2. 4 2 2 1 |

^b7. 2 1 6 5 - | 2. 4. [^]5 -) |

十 [律簧散板]

[^]5 ⁵⁴2 ^V i i. 6 ⁵⁶5 ⁴²2 ^V |

大 雪 飘 飘

(4 5 2 1 6 1 5 1 6 1 5 4 2) |

i [^]6 5 i 6 ⁵⁶5 ⁴²2 ^V |

铺 满 地,

〔佛律簧〕

5 5 2 1 7 1 2 4 2 1 6 | 5• (6 5 6 5 6 4 5 |

苍 天 呀

2• 4 5 1 6 5 4 5 6 1 | 5 6 1 2 4 2 4 2 1 7 6 |

5 1 6 1 5 4 2 -) | 4 4 2 5 1 6 | 5• 4 2 - |

阵 阵 寒

2 6 5 4 2 4 1• | (1 2 4 5 2 1 7 5 1 7 2 1) |

风

4 2 2• 4 2 1 6 | 5 5 4 2 (1 2 4 |

冷 凄 凄。

2 1 7 6 5 1 6 1 5 4 2)(略) |

大调类〔律簧〕腔与大调类〔道情〕腔、〔扬调〕腔在曲剧音乐中同样重要，它不像〔道情〕、〔扬调〕与某些剧种音乐有千丝万缕的关系，而是有其独特之处。传统〔律簧〕腔虽属5调式，但7和4的运用又似转调。这段〔律簧散板〕和〔佛律簧〕，在传统〔律簧〕腔中较有代表性，它的上下句结构较自由，旋律凄凉悲伤，主要用于人物悲愤时的叙事和抒情。

(栗臻 王业伟)

劈头一个大炸雷

选自《红石岩》中维留妮唱段

张义清 口授
栗臻 记谱
张莹莹 演唱

1 = C $\frac{2}{4}$

卅〔一串铃〕

(5 5 5 $\hat{1}$ | 5 5 $\hat{1}$ 5 $\hat{4}$) | 5 5 5 $\hat{1}$ |

劈 头 一 个
 $\frac{2}{4}$

5 5 $\hat{1}$ 5 $\hat{4}$ | $\hat{1}$ 5 6 $\hat{1}$ | $\hat{1}$ 6 $\hat{1}$ 5 |

大 炸 雷， 打 得 我 心 裂 胆 碎

5 6 $\hat{1}$ 6 5 5 3 | $\hat{1}$ - | (2 2 5 5 3 |

头 昏 昏。

2 3 2 6 1 6 1) | $\hat{1}$ 6 5 3 | $\hat{1}$ 2 $\hat{1}$ | 2 3 2 $\hat{1}$ 6 $\hat{1}$ |

柱 倒 难 保 梁 不

6 5 4 5 | 5 5 | $\hat{1}$ $\hat{1}$ 6 5 3 | 5 6 $\hat{1}$ 6 5 5 3 |

断， 琴 碎 哪 有 和 调

$\underline{2} \quad 1 \cdot \quad (\underline{2 \quad 2} \quad \underline{5 \quad 5} \underline{3} \mid \underline{2 \quad 3 \quad 2 \quad 6} \quad \underline{1 \quad 6} \underline{1}) \mid \dot{3} \quad \dot{1} \quad \dot{1} \mid$
人? 只说是

$\dot{1} \cdot \quad \dot{1} \quad \dot{3} \quad \dot{1} \mid \dot{1} \quad \underline{\dot{2} \cdot \quad \dot{1}} \mid \underline{6 \cdot \quad 5 \quad 4 \quad 5} \mid \underline{\dot{6} \quad 5 \quad 3} \mid$
岩上乌云能消散, 只说是

$\dot{1} \quad \underline{6 \quad 5} \quad 4 \quad 4 \mid \underline{5 \quad 6 \quad \dot{1}} \quad \underline{6 \quad 5 \quad 5 \quad 3} \mid \underline{2} \quad 1 \cdot \mid$
苦难尽头现青天,

$(\underline{2 \quad 2} \quad \underline{5 \quad 5} \underline{3} \mid \underline{2 \quad 3 \quad 2 \quad 6} \quad \underline{1 \quad 6} \underline{1}) \mid \dot{3} \quad \dot{1} \quad \dot{1} \mid$
只说是

$\dot{3} \cdot \quad \dot{1} \quad \dot{3} \quad \dot{3} \mid \dot{1} \quad \underline{\dot{2} \cdot \quad \dot{1}} \mid \underline{6 \cdot \quad 5 \quad 4 \quad 5} \mid \underline{5 \quad 4 \quad 5 \quad \dot{1}} \mid$
枯树也有逢春日, 又谁知

$5 \quad 5 \quad \dot{6} \quad 5 \mid \dot{1} \cdot \quad \underline{6 \quad 5 \quad 3} \mid \underline{2} \quad 1 \cdot \mid (\overset{[\text{数西律簧}]}{\underline{\dot{2} \cdot \quad \dot{3} \quad \dot{2} \quad \dot{3} \quad \dot{1} \quad \dot{2}}} \mid$
大浪打翻海心船,

$\underline{6 \cdot \quad \dot{3} \quad \dot{2} \quad \dot{2}} \mid \underline{\dot{1} \quad \dot{2} \quad \dot{1} \quad 6 \quad 5 \quad 6 \quad 4 \quad 5} \mid 6 \quad \underline{6 \quad 2}) \mid \dot{3} \quad \dot{3} \mid$
千声

$\dot{1} \quad \dot{2} \cdot \mid 3 \quad 3 \mid \underline{5 \quad 6 \quad 5 \quad 3 \quad 2} \mid \underline{2 \quad (\quad 3 \quad 1 \quad 6)} \mid$
万声叫不应,

2 3 5 2) | i 4 | 5 i. | 4 i 7 |
你 答 一 声 妹 暖

6. (i | 6 i 6 5 4 5 | 6 2 i 6) | 3 3 |
心。 阿 哥，

3 6 5 | i i 6 | 6. 5 3 2 | 2 (3 1 6) |
小妹 把 你 等，

2 3 5 2) | i 4 | i i. | 4 i 7 |
彩 云 村 边 盼 亲

6. (i | 6 i 6 5 4 5 | 6 -) ||
人。

古曲〔一串铃〕和大调〔律簧〕腔类〔数西律簧〕都是曲剧传统唱腔曲牌，为上下句结构。

〔一串铃〕属 1 调式，节奏较自由，每唱完两句垫一相同的过门；〔数西律簧〕属 G 调式，节奏较平稳，每唱完一句都垫一个过门，上下句使用的过门不相同。

这两个曲牌有共同的特点，都是从高音区向低音区行进，善于表现人物忧伤、悲愤的情绪，因而经常联用。

（栗臻 王业伟）

表 演

昆明地区的戏曲表演形式可略归为四类：一类是程式性较强，传统基础深厚，唱做念打四功皆备的地方大戏，如京剧、川剧、滇剧；另一类是从民间歌舞发展而成的，歌舞剧相结合，生活气息浓郁的地方戏，如花灯；第三类是外来剧种，它由说唱直接演变发展，经过长期兼收并蓄，形成了自己较规范的表现形式的，如评剧；第四类也是从说唱艺术演变发展，但无固定的表演程式和完整的行当体制，其可塑性、适应性较强的地方戏，如曲剧。

这四类表演形式循着各自的“轨迹”发展，但由于这些剧种长期扎根在多民族的边疆省份，客观上使其能在民族民间艺术中吸取营养，以丰富自己的体现手段和色彩感。

一

清代同光年间，滇剧表演艺术中的行当与程式已初具规模。这一时期滇剧伶人的行当可谓生旦净丑皆全，如：王福寿（生）、罗四花脸（净）、李少白（生、红生）、卜金山（架子花脸）、潘巧云（花旦）、王水牛（丑）等。其表演具有体现个性和突出技巧的特点。如：李少白以红生行的关公戏最为拿手，从关公出世的《杀熊虎》到《走麦城》、《玉泉山》关公显圣，二十七出关公戏场场都能演得神态各异。花旦潘巧云就因在《翠屏山》一剧中饰潘巧云，以人物塑造神形皆备而得名，本人原名却鲜为人知。架子花脸卜金山在《三进碧游宫》中饰通天教主，使用了“变脸”、“翻獠牙”等技巧刻画人物。丑角王水牛耍翎子、吊发辫等

技巧为人物增色。

滇剧的表演程式中演唱较为突出，也重念做，个别演员精于武打特技。从 30 年代滇剧演员赴上海灌制唱片这一点来看，滇剧唱腔已为国人所知。

京、川剧传入昆明时，就已体现出了不同的特点和技巧，表演程式丰富、系统。京剧武戏表现群众场面较川、滇剧多，有专门展示唱做念打中一项功夫的剧目，称为唱工戏、做工戏、武戏等。京、川、滇剧并存一地，各展所长，客观上相互渗透，甚而京、川剧艺人改唱滇剧，滇剧艺人演出京、川剧，扩大了渗透的深度和广度，表演程式相互借鉴，使外部表现形式趋于多样化。

茶园出现后，使京、川、滇剧向剧场艺术的方向过渡，以茶园为基础，以班社为纽带的表演艺术群体结构相对稳定，从而能汇集人才，相互融会。另外，剧场艺术客观上所具有的商品化的特点，又促使艺人苦练技术、技巧，独创他人所不能为之的特技。滇剧生行演员栗成之的眼神功，红生演员刘海清的令旗功、翎子功，坤旦张宝钗的椅子功，净行演员王海庭的髯口功，京剧旦行演员碧云霞的跷功，坤角武生演员花中霞的跟斗下高，川剧演员的变脸、褶子功都别具一格，并注意与塑造人物相结合。

京、川、滇剧艺人在长期的艺术实践中，逐渐稳定、汇集起来的行当表演程式和技巧，对于戏曲表演的承续性起到一定的作用，奠定了向人物性格化发展的基础。这种承续性的表演理论就表现在口传心授的学艺过程中戏曲诀窍的积累。

花灯表演具有载歌载舞的特性，这与它来自民间，受明清小曲、江南一带“崑连厢”等舞蹈的影响，从而不断融化发展有关。花灯表演初期阶段离不开的两件主要道具——扇子、手巾，就是从生活用品中直接取用，并加以美化而成，因此，决定了花灯表演生活化的特征。加之长期以来，花灯都是在广场演出，茶室清唱或彩排，演出场地虽简陋，都缩短了演员与观众之间的距

离，演员与观众较易交流感情，产生共鸣。然而，有时演员会随着观众的情绪而任意发挥。一部分自然流畅和与正确的心理状态相联系的、下意识的表演被观众所接受，又得到其他艺人认可，因而就被一代一代地继承下来，成为传统的表演手段，其中，以舞蹈动作最为系统。还因花灯舞蹈延续、发展了内地的少数民族的舞蹈形态，使花灯表演中唱与舞的经验、方法、手段多于念和做。

二

自清末以来，外国戏剧观念和表演体系传入中国后，话剧应运而生。民国初年，昆明出现了扶风社、激楚社、新民社等几家团体，以演出新剧评说时事改良旧剧为宗旨。其以文明戏为主要形式间或杂以皮黄。彼成员多为知识阶层且是戏曲爱好者，与京剧艺人往来甚厚。戏曲和话剧两种戏剧体验，表现手段相互借鉴、交融，无形中影响着戏曲艺人从类型化的表演向性格化方向发展，戏曲剧目也开始反映新的生活内容，又使戏剧表演形式随之发生变化。同时，戏曲导演便由“说戏”、“拉场子”的演员、鼓师、管事中分化出来。初期的“说戏”者的任务是开列条纲，安排除主演以外的其他角色、拉出戏的大架子等，可以说是萌芽状态的导演。群舞台的滇剧管事周少林、云华茶园的京剧演员吴凤鸣等人即是这样的“说戏”者。

抗战初期，抗战戏曲的产生，呼唤着导演“出场”。受教于熊佛西、就读于北大戏剧系的陈豫源，已开始展示出导演的职能，戏报上也出现了导演的称谓。其教授的省立昆华师范戏剧电影科，虽培养的是话剧编导人才，但也有不少学生，如曾述尼、杨其栋等人为戏曲改良剧目执导。

民国二十七年（1938），新文艺工作者王旦东，参与组建农民救亡灯剧团。由于他在京沪等地受到新文艺思想的熏陶和音乐

家聂耳的影响，对花灯的艺术创作趋于正规起到积极的作用。他亲自执导，并虚心听取老艺人意见，在二度创作中，注重整体综合性与人物塑造，使舞台美术与表演有机地结合。花灯的专业化，使之得以引进大批滇剧传统剧目，滇剧的表演程式被花灯艺人所接受，同时，也出现了“灯夹戏”的形式，这就为花灯剧的成熟，在表演方面迈进了一步。尤其是学生演出花灯，也使花灯表演注入新的因素。

滇剧艺人邱云林、刘海清，京剧艺人杜文林、李鑫培执排的大本戏、连台戏，认真对待情节的组织、冷热场的处理，充分显示出戏曲导演的重视“教率”的功能（教习示范）。当然，其在程式的安排、机关布景设置上不同程度地受到商品观念的制约。

抗战后期，一些受民主主义思想影响的话剧剧社、电影演员、京剧艺人相继南来。京、滇剧新编、整理的历史剧目演出增多，电影、话剧二度创作的经验方法，潜移默化的被戏曲艺人接受。使戏曲舞台艺术形象塑造的基本原理得以实践深化。

至解放前夕，一些热心于戏曲事业的文人学者、戏曲艺人中有一定文化素养的演员致力于戏曲改革，他们把戏曲表演关于“演人莫演行”、“唱灯唱个人，唱人唱个神”的朴素原理发展为塑造性格化的典型人物的理论，从唱某类行当升华到创造人物的“活孔明”、“活关公”的意义上来。

三

新中国成立以后，昆明地区的戏曲艺人上京学习、汇演，省内集中培训、调演，艺术素质较前有本质的提高，从理论上对戏曲表演艺术进行重新认识。刘奎官、罗香圃、张禹卿、碧金玉、彭国珍等演出的《通天犀》、《闯宫》、《送京娘》、《三打王英》等剧目参加了第一届全国戏曲观摩演出，获得成功。其中滇剧《闯宫》不仅剧目上具有突出的特色，而且剧中陈世美的表演程式，至今仍

使戏曲理论界列为将复杂的内心活动，形之于外——舞蹈化了的范例。在创作改编的剧目中，特别是少数民族题材的剧目方面，滇、京、川剧剧种的导演和演员深入体验民族生活，突破行当，创造出新的表演程式。即便是在昆时间不长的川剧团，也能把川剧表演程式和民族歌舞有机地结合起来。他们演出的《葫芦信》，就把傣族披毡化为戏曲披风，帮助演员载歌载舞；将傣族长刀舞和戏曲耍剑的套子，傣族的象脚鼓、双人孔雀舞与川剧云步融为一体。京剧《黛诺》中黛诺的“抢亲”，花灯《依莱汗》中依莱汗的“定情”，滇剧《蝴蝶泉》中雯姑和霞郎的“出逃”等都是恰如其分地体现了民族风情与特色。这是昆明地区戏曲剧种在表演方面最突出的成就。

评剧、曲剧在表现现代题材剧目方面，追求真实、自然，善于将戏曲程式和话剧创造角色的方法结合起来，塑造出具有典型意义的人物形象。

戏剧导演制在 50 年代初期就已基本建立。国防京剧团最早完善了导演制，该团吴枫、张宝彝等人致力于戏曲导演的实践，从构思蓝图风格、舞台调度与逻辑认识到表现手段，冲破“明星制”演员中心的束缚，加强了导演的职能，在全省起到带头作用。

滇剧、花灯导演逐步将斯氏体系灌输给演员。继王旦东、曾述尼之后，又有金重、席国英、张一凡、周培民等组织和统一舞台的艺术手段形成独具一格的导演风范。曲剧的王琼、李凤章在扬琴搬上舞台的初期从事于执排工作，一出《祥林嫂》，为曲剧表演艺术形成初建格局。

这一时期，在导演的实践和理论上也走过弯路。如将戏曲导演和话剧导演等量齐观，不仅理论上出现说解，实践时将话剧的导演的手法、手段和审美要求，原样照搬，使一部分现代戏成为“自然主义”加规范唱腔的形式。

70年代末期，市属各剧团相继涌现了一批艺术上较为成熟的中青年演员。由于他们有一定的文化素养，并借助于现代化的传播手段——录音机、电视机，能够较迅速地继承传统剧目和技能。广泛地接触其他艺术样式，受到一定的艺术理论的熏陶，因此，能自觉地体味人物感情，把握角色尺度，从体验生活入手，寻找体现手段，形成了一种较为正规的塑造人物的程序，在昆明市四区八县中有一定的观众面。

此后，一批有文化、有舞台实践经验的中青年加入到导演的行列，他们和老一辈导演一道通过长期舞台实践和理论研究，特别是“文化大革命”后，戏曲导演的创作方法，已逐步把国外各派演剧体系，渐融于具有强大凝聚力的戏曲体系的美学原理之中，导演的内涵和表现深深地打上了戏曲的烙印——为戏曲导演学作出了有益的实践。

“文化大革命”后成长起来的戏曲导演，努力挖掘戏曲表演的本质特征，打破幻觉主义，使心理外化，悬念外化，在一桌二椅的美学基础上，创造出新的舞台形式，运用光效手段对时空自由观念进行延伸和补充。昆明戏曲舞台一个以表演艺术为中心的、发展中的民族格调的戏曲导演群体正展示着它所具有的光彩。

戏曲表演的理论研究工作也初步开展起来。《刘奎官舞台艺术》、《关肃霜表演艺术散论》相继由中国戏剧出版社、云南人民出版社出版发行，金素秋、金重、吴枫、黎方、张宝彝、邱云荪、杨山、周培民、王玉霞、杨其栋、赵纪良、刘菊笙等在报刊和出版物上陆续发表文章，总结自己的导表演经验。

（张晓秋）

昆明花灯行当体制 花灯行当是花灯演员专业分工的类别。它是根据不同角色类型及其表演艺术上的特点，经过艺人们长期舞台实践逐步形成的。行当的划分主要是由剧中人物的年龄、性别、身份、性格、气质等诸多因素交织融合而成，并受社会评价的制约，寓有褒贬之意。花灯行当粗略而不精密，这是同花灯艺术发展的历史有关。就花灯发展的历史看，花灯行当体制的形成，经历了漫长的道路，大致可分为三个主要阶段：

一、以化妆歌舞为主的表演，是行当表演的孕育阶段。在早期社火（会火）活动所表演的《霸王鞭》、《板凳龙》、《蚌壳灯》、高跷、龙舞、狮舞等节目，或用扇子、手巾作道具，或用崑步为舞，后来互相结合，成为花灯的重要表演手段，为花灯表演程式奠定了初步基础。

二、在个体或群体歌舞发展的基础上，花灯程式化的行当相伴而生，其主要特点是从“两小”（小生、小旦或小丑、小旦）发展到“三小”戏（小生、小丑、小旦）。花灯由歌舞演唱形式向小戏转化初期，剧本多为农村生活小戏，情节简单，表演内容单纯，较先在舞台上出现的是丑行，如花灯“团场”、“姚安拉花”中的打岔佬，《张浪子薏豆》中的浪子。在《大头宝宝戏柳翠》、《劝赌》及《滚灯》等剧中，大多以丑角为主，有的丑、旦同台，如《鹬蚌相争》里的渔翁为丑扮，蚌壳为旦扮，而《劝赌》等小戏，则已表演具有一定人物性格的角色。另一类则是生、旦并重的对对戏，如《探妹》、《绣荷包》、《锤金扇》等戏，已具有表现浓郁农民生活的花灯表演特色。而《打花鼓》则生、旦、丑三行兼备，花鼓佬还吸收了戏曲的一些表演程式，如弓箭步、骑马裆等，讲究功架，唱念均有云南地方韵味。花鼓妹略具闺门旦的表演，除平崑、十字崑、踏步蹲之外，还运用了鹞子翻身、卧鱼、前后桥及探海等技巧性身段。丑角花公爷的插花砸脚等身段，均表现出愚昧无知、丑态百出的人物形象。从《破四

门》、《打花鼓》到《闹渡》这类剧目中的纨绔子弟，都以丑角扮演，它们之间的表演有一脉相承的关系，而且有所发展。从《打花鼓》到《匡胤打枣》，两剧中的生角，也有承传渊源，说明花灯行当是逐步发展的。赵匡胤勾画红生脸谱，更是花灯中独有的角色。生旦并重的爱情戏，表演日趋细腻，尤重人物个性的刻画，在歌、舞、唱、白和表演的结合上，花灯特色突出，《探干妹》便是趋向成熟的重要标志。

三、从“新灯”兴起之后，花灯行当更有较大的发展。由于演出剧目扩大，表现生活的内容广泛，加之大量借鉴兄弟剧种的表现手段，塑造人物形象的能力大大增强，它不但能演“三小戏”，而且能演角色众多的大本头戏；不但演古装戏，而且擅演时装戏。特别是建国之后，现代戏占了重要位置，其中，还有少数民族题材的戏和新编历史故事剧，另外，还演出了神话剧，角色行当随之扩大，并趋于细密。40年代的《张小二从军》、《蟒蛇记》、《秦香莲》等大戏的上演，超越了“三小”行当的局限，突破了花灯“打不得官司，上不得朝”的演出旧制，出现了包公一类的净角，后来在新编历史剧《孔雀胆》中的车里特穆尔，更吸取了架子花脸的身段，表现了阴毒狡诈的野心家嘴脸；《陈圆圆》中的吴三桂则是清王朝的命官平西王，这出戏反映了宫廷生活的复杂场面；《江姐》更塑造了解放战争时期女英雄形象；《第二次握手》则把当代知识分子的艺术典型展现于花灯舞台。《补缸》及《十五贯》中则出现了县官、州官。在《刘海戏金蟾》中，初次吸收和采用了踢出手枪的技巧。《哑姑泉》里的鹰怪扮演者还运用了从三张桌上往下翻的高难动作。颠毛驴的道具制作也特别精巧，毛驴的耳朵、脖子、尾巴均能转动，配合扮演者的舞蹈动作，更为形象生动，远非歌舞阶段的颠毛驴可比拟。《琼花》、《摸花轿》等剧均结合剧情吸收了一些武打动作和技术。其中轿夫的表演，还把戏曲台步与花灯崑步相糅合，探索了新的程

式动作，同时又借鉴了花鼓灯的站肩技巧，以丰富花灯表演手段。从此，在生、旦、丑三大行当之下，又各细分为若干行。但许多现代戏，却突破了这些局限，往往以一行为基础，适当吸收其他行当的表演手段，塑造今天的新人。如《书记请客》中的书记、《恭喜发财》中的富婶，均是新时期的人物风貌。而神话剧中的特殊形象，如《红葫芦》里的水老鸦、《哑姑泉》里的独角牛、刺牛怪和仙翁，则各有其特定的身份与气质。民族题材戏《依莱汗》、《山里花》等众多的人物，使傣族各类人物的艺术形象活现于舞台。总之，随着花灯剧目所反映社会生活的深度与广度的变化，行当体制的发展变化，亦将日趋完备和精细。就近几十年昆明花灯舞台的实际，大体可分为生、旦、丑三个基本类型。

生 行

（一）小生：分褶子、短装、歌舞三类。褶子小生面部化妆，讲求俊雅，眉清目秀，底色白嫩，胭脂红润，淡描眼窗，朱红嘴唇，色彩匀称。头戴方巾（生帽），身着长褶（生衣），脚穿云头鞋，多扮少爷公子。又细分为文雅小生和风流小生，前者稳重端庄，文雅大方，通晓经论，深明大义，且多为发奋有为的寒窗儒生；后者放荡不羁，风流倜傥，或略有文采，或胸无点墨，多为纨绔子弟。文雅小生的代表剧目《山伯访友》、《虞美情》、《五里塘》、《游庵》、《玉约瓶》中的小生，常握折扇，其他剧种称“扇子生”，多出于爱情戏，折扇成为重要道具，有助于舞蹈，用途多变。老一辈艺人中曾有唱做俱佳的小生，在扮演梁山伯时，唱腔委婉动听，哀怨缠绵，表演细腻大方，粗犷中藏秀气，豪放中露典雅，刻划人物颇见功力。

短装小生。多扮演劳动者。面部化妆健美丰满，先用日晒色加红打底，腮红适度，眉眼稍浓，口淡红，自然大方。蓝绸扎发髻，或戴加工草帽圈，身穿大襟短装或对襟短衣，有的外罩领

褂，下着宽腰大摆裆裤，腰系彩绸或丝绦，脚蹬云头鞋或剪子口双绊鞋，有的穿长布袜麻草鞋，有的着彩缎绣花的“皮衲褐”。《锤金扇》、《绣荷包》、《探妹》、《探干妹》等都是短装小生常演的剧目，无论唱念做舞，花灯风格都很浓郁，充分发挥了短装小生载歌载舞的特色。

歌舞小生是花灯表演中的重要类别。在歌舞节目中，举足轻重，表演此类角色，要求嗓音明亮、风度洒脱、舞姿优美，突出农村青年的蓬勃朝气与青春活力。

（二）娃娃生：即扮演少年的角色。梳蓬刘海发，扎束冲天缨，眼大、眉短、嘴红。戴金瓜帽，穿对襟衣（或大襟衣），腰系彩绸和丝绦，着一般彩裤和普通布鞋。《小放羊》、《小放牛》、《包二接姐姐》、《包二回门》、《刘成看菜》、《闹菜园》等戏中都有娃娃生，载歌载舞，清新活泼，富有农村生活情趣。如《闹菜园》中挑担、舞扇、甩腰巾，均要求身段灵活、舞姿优美、技巧别致，唱、念、做、舞协调一致。《刘成看菜》的演技更有发展，在“小菜点兵”一段戏中，着意渲染了男、女两孩童的稚气和喜悦，并把后桥、案头、加官、叠筋、扑虎等毯子功技巧融于花灯舞蹈中，协调自如。

（三）须生：《闵子单衣》中的闵德政、《蟒蛇记》后半本中的张春芳、《河伯娶妇》中的西门豹都属于此。以《十五贯》的况钟为例，面部淡打底色，腮红适度，两道剑眉，秀中有力，粘五绺青须，约五寸余长，头戴改良乌纱、身着改良朝服（无水袖），腰系紧身玉带，红彩裤，粉底高鞋，扮演此角要求讲口有力，吐字清楚，嗓音宏亮又富有灯味，表现落落大方，风度器宇轩昂。

（四）老生：如《打鱼》中的邬老汉、《玉约瓶》中的店家、《匡胤打枣》中的杜乡约等。就店家而言，黄绸扎头披于肩后，头戴髯毡帽，粘绺白胡须，鬓发如银，穿满襟衣，腰系绸带，手

执蒲扇，肩搭毛巾，穿白布袜，圆口布鞋。扮演店家要求性情爽朗、谈笑风生，温顺慈祥、朴实可亲。《老牛筋相亲》中的老牛筋与《游春》中的老爹，同中有异，又有发展，两者都是风趣、幽默的老头，而前者有牛筋脾气，曲折复杂的生活经历使其性格特异，故需以多样的表演形式才能揭示其精神状态。

旦 行

（一）青衣：即正旦，大都是淑娴贞静人物，此类角色以唱为重。如秦香莲、柳艳娘。现以《蟒蛇记》中的李氏为例，面部化妆，腮红较淡，眉眼清秀，嘴唇深红。梳大顶、盘髻，从右耳下垂一绺青丝，用四指宽蓝绸包头，随后披下，髻上别簪，髻旁戴素花，坠耳环，穿青褶子、百折裙，着彩鞋。《宫堂寿》一折戏中，以琵琶弹唱为名，旁敲侧击，规劝丈夫陈世美，如泣如诉，情真意切，把秦香莲贤淑善良、淳厚朴质和不怕高官压，金银不动心的品质表现得很突出。

（二）小旦：包括闺门旦和花旦，都是年轻的女性。如《长亭送别》中的崔莺莺，属闺门旦。面部化妆，底色嫩白，胭脂红润，柳叶眉，银杏眼，樱桃口。近年仿效越剧，梳改良古装头，不贴片子，鬓脚稍加化妆，附八宝耳环，絮白水领，配团领长袖古装衣，罩云肩，下穿百褶裙，外罩腰裙，着彩裤彩鞋。《拷红》中的红娘，则属花旦，面部底色红润，化银盆脸，大眼，炯炯有神，小嘴微微带笑，甜美机灵，两边梳小团抓髻，环戴绢花，耳坠玉环，穿小褶子，腰系彩绸，手持团扇。当老夫人罚红娘下跪时，忍辱屈从，投出哀求目光，慢吞吞跪下，但并不示弱，转守为攻，斥责老夫人有“三不该”，语调节奏，突然加快，念白铿锵有力，有如连珠炮，斥得老夫人张口结舌，表现了红娘的不卑不亢。又如《喜中喜》的芸香妹，舞巾耍伞，借物传情，情景交融，表现了芸香的欢快喜悦之情，演得生机盎然，朝气蓬勃。

（三）老旦：如《乡城亲家》中的乡婆，面部肤色健康，容

貌慈祥。青直贡呢帕子包头，耳坠玉环，深蓝布大襟衣裤，青麻纱扎脚带，缠白布裹脚，着绣花帮尖鞋，手提竹篮，内装杂物。又如《三访亲》中的苏妈妈，化妆如上，用四指宽蓝绸包头，一块方玉钉于额前正中，耳坠玉环，穿青连色大襟上衣，酱色布裤，着袜子，圆口青布鞋，系深蓝布围腰。演此角色，要求温顺慈祥，朴实自然，忠厚老实，但胸无主见，举棋不定，生活气息要浓，角色创造要贴切感人。

（四）摇旦：又称彩旦，如《乡城亲家》中的城婆，面部化妆，底色稍白，腮红偏淡，眉毛较细，嘴唇略黑，示弱不禁风。头包金丝帕，耳坠金环，两迭水大镶滚的满襟缎衣，绣花软缎套裤，青绢扎脚带，白布裹脚，绣花缎帮尖鞋。这类人物尖酸势利，刻薄成家。又如《河伯娶妇》中的巫婆，面部化妆，底白色，腮红鲜，眉毛细弯，眼睛凶圆，四方嘴，裂通耳根。头戴青丝绒玉八仙箍（又叫勒子），用三角形黄钱纸压在箍下左右太阳穴，标志巫婆模样。其坠玉叶耳环，穿大镶滚的水红大襟衣，果绿大镶滚裤子，扎絮裤带，白布裹脚套绣花帮尖鞋，手持司刀和羊皮鼓，用司刀比划六合四方，摇脑耸肩，阴阳怪气地呼唤，装神跳跃，惊呆了围观人群。又如《谷顿子接妹》中的窦家婆，《双接妹》中的米店老板娘，都要演得刁狡刻薄，这类丑婆是讽刺、鞭挞的典型人物。《三访亲》中的王媒婆，虽同是丑扮妇女，但性格不一。她深谙世故，全凭三寸不烂之舌，说得干鱼眨眼。扮演此角色要求以灵活的眼珠旋转，抿嘴咂舌的笑容，敏捷地上抛手巾，使手眼身步的协调动作与内心感情紧密配合。

丑 行

丑这类喜剧角色，是花灯表演中的主要行当之一。它既可表现机智、诙谐的正面人物，也可以表现心地丑恶的反面人物。如《大补缸》中的县官是袍带丑；《纺纱劝赌》中的王小二是烟子丑；《闹渡》中的花相公是褶子丑，贪婪淫乱，属大户人家的纨

侑子弟。《十五贯》中的娄阿鼠，面部不打底色，蓬头垢面，白油彩点眼睛，贴太阴膏，化胡须茬，猪肝色嘴唇，头戴擗帽或毡窝，身着短大襟，大腰摆裆裤，腰系绳索或布带，脚穿半截布鞋。表演上要突出其鬼祟狡诈性格，当况钟扮成卜卦先生到庙中私访时，与娄阿鼠看手相，一语双关，点破心痛，娄来个仰、跌、窜的“倒毛”技巧，准确地刻划了娄图财害命后的惶恐心情。《闹渡》中的花相公，面部底色稍淡，腮红集中，眉似卧蚕，眼似酒盅，画蝴蝶形白鼻梁，红嘴唇点白。戴生帽，穿红褶绿彩裤，腰系丝绦，着白布袜，元宝鞋，手持折扇。扮演此角色要求将单一的传统程式动作，加以组合运用，一出场可用“小牛小马拜四方”的圆场框架，手舞折扇，串以“苏秦背剑”、“矮子过河”、“跛子上坡”等矮桩动作，表示上坡下坎，走完三方圆场，最后以“猫洗脸”的动作亮相，表现出花花公子悠然自得、风流浪荡的性格特征，表演身段要求夸张而又细腻，合乎规范。又如《三访亲》中的刘大相公，同是纨绔子弟，却表现憨声憨气，突出其骄、横、蠢的性格特征，两者不可雷同。《红葫芦》中的国王，以袍带丑扮演，要求寓庄于谐，风趣横生，特别要着意刻划那种颟顸无能、昏庸透顶的人物形象。

（张学成 李开福）

昆明花灯歌舞部分 团场灯：“团场”是传统花灯演出时的开场节目，属集体性歌舞，是由民歌小曲与舞蹈相结合而成的一种花灯歌舞。一般作为开演花灯折子戏之前扩展场地之用。昆明地区的呈贡县、官渡区、晋宁县的农村业余灯班都有此类节目。灯班走村串寨时也作“过街灯”表演，其在行进中边唱边舞进行，基本形式为：由灯班的男女青年数人或多人围成圆圈边唱边舞，多唱花灯的杂曲，以扇子、手绢等作为道具，崑跳各类舞蹈动作，既有固定的套路，又有一定的灵活性。它是花灯演出中的开

场形式。各县灯班的团场大同小异，但又各有特色。官渡“团场灯”除集体性歌舞外，要插演狮灯，带有十八般武艺表演：刀、枪、剑、戟、钩、链、棍、三节棒、锤、叉、铲、狼牙棒、九节鞭等，各有一套。还有戴面具的大和尚戏柳翠、蚌壳灯、龙灯、鹭鸶灯。在团场中尤以狮灯引人注目。它有单狮（小狮），由一人耍；双狮（大狮），由两人耍，要做很多难度较高的滚翻扑跌、爬高下跳、互相逗闹的动作，还有一些杂耍性表演。

晋宁的“踩灯”有龙灯，虾灯、螃蟹灯、秧佬鼓、旱船、颠毛驴、板凳龙、猪八戒背媳妇、孙悟空、寿星、棍舞（带有武术性质），其中以秧佬鼓为主。

呈贡的“团场”（又名踩场），风格与其他地区的花灯相比较特殊，表现内容也极丰富。在表演时，以秧佬鼓的鼓点为伴奏节奏，配用打击乐伴奏（大锣、小锣、钹和秧佬鼓等）。在伴奏的同时，还要求小锣边打边作技巧表演。即：按鼓点节奏，边敲边把小锣抛向空中，旋转一圈或数圈后，接住继续敲打，在踩场的集体歌舞中，有“膏药”（打岔佬、老丑），身着羊皮褂，头戴草帽圈，上饰几根羽毛，左手持羊鞭，右手握火扇。（旧时的花灯班社中，春节演唱花灯时，按规矩先到县衙祝贺，打岔佬表演团场时，居中抬一把“万民伞”，伞上贴有红绿各色歌功旧官吏的颂词，民间都把“万民伞”称为“膏药伞”，膏药则由此得名，也与丑扮的打岔佬混称）。有“秧佬”，身背秧佬鼓，身着对襟皮褂；有舞旦，身着滚边大襟衣，头戴黑绒布勒子，外顶蓝头帕，腰系彩带；舞生，身着对襟小褂，双手持短棒，脚穿绣花的纳襪（凉布草鞋），作集体性歌舞表演，其中穿插表演的还有：（一）金钱棍。身着一般戏装，右手拿金钱棍中部，用棍头及棍尾左右敲打双臂和双腿，时而前跳，时而后踢。（二）小苔（即小媳妇装扮古装打扮）。身背娃娃，手提篮子，崴步行走，做着拍、哄、颠、逗娃娃等动作，以表现媳妇背娃娃赶路的情景。（三）花姑

娘，花相公。用两男（丑）、两女（旦）扮演，在表演中有调情、追逐、左右躲闪等动作，表现两丑相公调戏姑娘，姑娘避让的情形，在表演中，旦角多用花灯“平崴步”、“十字步”（满扇）；丑角多用摇扇、迈方步行走，作摇头晃脑、洋洋得意、贼眉鼠眼的表演。（四）王宝钏：头戴凤冠，身着霞帔，手持约二米长竹竿一根，尖上用线系一彩球，边崴边左右上下甩动。薛平贵：乞丐打扮，身着破衣（或八宝衣），嘴上叼一个用半截包谷棒做的烟锅，背背一卷破席，手提一个破药罐，跟随王宝钏左右跑动，跃身欲摘彩球。表现薛平贵与王宝钏反复抛接彩球的境况。（五）瞎子观灯：瞎子由老生扮，身穿长衫，头戴毡帽，身后斜背一架胡琴。前有童生引路，瞎子手扶童生肩膀跟随于后，探望前行。在表演这些花灯段子时，一般都不唱，仅合着打击乐节奏表演，演完时又归入集体歌舞队形中，接唱〔十二花〕等小曲，并做“裹白菜心”等舞蹈队形动作变化表演，有时也可以从头反复一遍，方告“踩场”灯的结束。

演出形式有三种：一、在街头边走边舞，打击乐在行进中，边做抛小锣的表演，二、在广场上表演（打击乐不参加队伍，表演时站立一旁）。在队形变化当中，每一组依次在表演区中间区域内作一段表演。舞旦动作多是花灯的基本崴步（平崴步、十字步等），秧佬鼓和舞生的打棒动作：脚做踢跳步，双手上下甩动，其他的都根据角色做一些表演。它的队形有：“引场”、“过街场”、“二龙戏水”、“回龙”、“螺丝转”（俗称“裹白菜心”）、“里转”、“外转”。在队形变到“螺丝转”时（就是队伍的头转到里圈，尾在外圈），由“膏药”打岔：

“噢！压着你们的锣，
压着我们的鼓，
鼓儿轻轻打，

锣儿慢慢敲，
听我秧佬唱段秧歌：
……。”

然后保持此队形，原地转动，众唱〔十二花〕，唱毕，又回到原队形，从头反复。三、到各家拜年祝贺。这类祝贺词都由“膏药”根据各家的情况即兴发挥。比如：“膏药”领唱，众伴唱、起舞，以团场形式伴舞或其中夹以蚌壳灯、秧佬鼓、鹭鹭灯等，舞杂耍。“膏药”的岔词为：

“一进门来观四方，
望见你家一所好房梁：
大梁像棵檀香紫，
二梁像棵紫檀香，
……。”

“小独龙”，又称“背龙”。是一种独特的龙舞，以舞为主，一般不唱，属花灯歌舞的龙灯类。小独龙共分三节：龙头、龙身、龙尾，全长约两米。龙身一节捆在演员背上，右手持龙头，左手持龙尾，由一人操作表演，各耍一条龙，也可作集体性表演，也有双人表演：一人耍龙，一人耍宝，组成各种形态的造型。其特点是：单龙、群体均有灵活方便，耍法多变，跳跃腾空，翻转自如。

秧佬鼓：“秧佬鼓”属花灯的鼓舞，是一种集体性舞蹈。表演者自己击鼓起舞，人数可多可少，通常以五人为一组。表演时一人持龙头在前（特制小龙头，上有两根羽毛，舞蹈中变换动作，为领舞者），四人背鼓随后。“秧佬鼓”动作比较丰富，套路较多，分为一、“团场板鼓”，一般集体围圈而舞，板鼓节奏较慢，动作稳健有力；紧鼓节奏较快，脚下动作灵活轻快。二、

“过街板鼓”，这是一种表演性的舞蹈。逢年过节，成群结队在街头行进，边走边舞。队形变化较多，除左右相对成直排在行进中表演之外，还有“走圆场”、“老牛擦背”等队形。三、“跳鼓”。晋宁彝族地区除春节唱灯外，平时还有一种习俗：凡办红白喜事都要“跳鼓”。舞蹈的基本步伐和团场板鼓相同，白事鼓只是加上了一些跪、拜的变化，再与不同的节奏上及动作上有所应时应景，以示祈祷或怀念之意。

在晋宁县，“跳鼓”尤为盛行，几乎村村寨寨都有鼓。汉族、彝族都跳鼓，在双河、田坝、老蒋河、阿比村等地彝汉聚居的地区，“跳鼓”比之其他地区更有独特的风格：它把彝族“跳月”中的脚下跨、蹬、蹲、跳、脚尖点地弹跳等步法融化于“跳鼓”当中，显得粗犷、灵活。当地彝族群众不仅喜爱“跳鼓”、“爪锣”，也十分喜爱唱花灯，演出一些花灯小戏。由于语言的关系，因此，从语言、唱腔到舞蹈等，都融进了彝族的艺术成分。从而形成汉族、彝族的跳鼓动作大同小异，风格上各具特色，长期以来互相影响，使“秧佬鼓”在原来的基础上得到了丰富和发展。

（段菊仙）

昆明曲剧表演概述 曲剧是由民间个体瞽目艺人自奏自唱的扬琴坐唱发展成戏曲而搬上舞台的。扬琴坐唱表演，要求咬字清楚，语言流畅，嗓音明亮，富有激情，而且要能够熟练自如地运用唱段讲述故事、塑造人物。

建国初期，不少非瞽目青年习唱扬琴，开始登台表演。由来自奏自唱，衍变为演唱者与伴奏者分开的演出形式；从一人兼演几个角色过渡到单独演唱一个角色；由连说带表的第三人称叙述体变为第一人称的代言体。演员在演唱“灯夹扬琴”和“扬琴夹灯”的曲调唱腔中，加进了一些被简化了的戏曲表演身段，这就为曲剧舞台艺术的形成奠定了表演基础。

20世纪50年代，曲剧建立专业表演艺术团体以后，集中了文守仁、张莹莹、张秀芬、王兆麟、李宝珠等一批表演骨干，组成了一支以演出现代戏为主的曲剧表演队伍。由于曲剧艺人有着对旧社会辛酸生活的经历，对《祥林嫂》、《杨乃武与小白菜》、《高机与吴三春》等戏中主人公的悲惨命运具有丰富的感情体验，加之部分曲剧演员对京剧、滇剧、花灯的表演有所熟悉，使得扬琴说唱与戏曲身段动作，在他们身上得以天然的结合。在以话剧导演王琼、李凤章、许崇新和栗臻（音乐设计）、王道（编剧）、张乐天（舞台美术）等为主要力量组成的艺术创作集体的引导和影响下，曲剧表演从它形成剧种之初，就走上了以生活为创作依据，既重内心体验，又有外形表现的现实主义的表演路子。

70年代末，经历了一场浩劫的曲剧团重新恢复。一批具有花灯、滇戏表演基础的演员周锡林、黄群、郭留德、白丽珠等加入了曲剧的表演队伍。为了提高现代戏的艺术质量，适应古装戏的演出，曾有计划地聘请京剧演员教授基本功、武戏套路和分行当的传统折子戏，向滇剧、花灯、歌舞等剧种学习了大量的戏曲表演程式和技艺。在《啼笑因缘》、《少奶奶的扇子》、《莫愁女》等剧的演出中充分显示了曲剧表演艺术的实力。曾被人们称为“话剧加唱”的曲剧表演，进一步向节奏化、舞蹈化、性格化的表演方向发展，逐步走向成熟。

曲剧表演虽然尚未形成规范化的行当体制，但是按演员年龄、外形、嗓音、气质等条件进行分配角色的习惯和扬琴说唱曲目中以生、旦为内容的传统，已经为曲剧表演分行和角色分工，准备了自己的称谓。实际上，这种类似行当体制的称谓，早就在曲剧艺人的口头上流传着了。如：生行又分小生、中年生、老生（现代戏称老倌）、反派生；旦又分小旦（现代戏称姑娘）、青衣（现代戏称中年旦）、老旦（现代戏称老奶）、彩旦（现代戏称反派旦）。丑行、净行也不断出现在曲剧的表演中。

这种以生旦为主体的行当体制，是在长期的艺术实践中约定俗成的，它具有不稳定的特性。它不像传统丰富的大剧种一样，演员终身以某一种行当应工。曲剧的行当是随年龄、体形、嗓音的变化而变化的。一个演员一生中也许会工几种行当，它不是技巧、技术上的兼擅，而是演员本身的自然条件变化带来的。因此，曲剧的生、旦两行，并没有严格的技术分类。如一个女演员年轻时演花旦，年稍长后可演青衣，人过中年后便改演老旦了，其间并无隔行如隔山之感。

曲剧表演对传统戏曲程式的运用，有着自己的吸收消化方式。它能根据剧情内容和刻画人物的需要，将传统程式打散拆零，再通过一番生活化的处理，使表演既具备一定的艺术形式，又保持了曲剧生活气息浓郁的风格特点。即使在以家庭生活为内容的古装戏的演出中，念白绝少上韵，更多的是有节奏的生活白，戏曲服装裁去水袖，旦角不贴片子，不梳大头，这都是为了接近生活，增加实感。就是神怪角色的脸谱也不照搬京剧谱式满脸勾画，只是以简练的线条点染出角色的性格特征，在武戏场面中也没有扎靠的角色，都是为了使他们近似生活中的人。

随着曲剧观众欣赏情趣的变化和审美观念的加强，曲剧的表演艺术也在不断丰富表现力中向前发展着。80年代初，剧团成立以团带班的学员队，郭丽媛、吴克、邓丽昆、李红强、廖肇宇、代明、许惠琼等一批青年演员，不仅得到了戏曲“四功五法”、文化素质和艺术修养的全面培训，而且向民族舞、现代舞、芭蕾舞广泛汲取了营养。如今他们已经活跃在曲剧舞台上。

（李希麟 张晓秋）

表演选例

花灯

《老牛筋相亲》中老牛筋的表演 花灯剧《老牛筋相亲》是

昆明市花灯剧团参加 1982 年云南省现代剧目调演的剧目。导演谭祖云，老牛筋由袁留安扮演。

《老牛筋相亲》分为前后两段戏。老牛筋在头段戏中以做念为主，后一段戏以歌舞为主。为了使整出戏的演员表演风格统一，歌舞结合一体，袁留安对前半段的表演做了形体动作舞蹈化，舞台语言音乐化的处理。

在老牛筋和众姑娘的戏中，运用传统花灯舞蹈的团场、打岔、花灯歌舞《游春》中老爹与孙女们嘻笑的调度，借鉴电影《秋翁遇仙记》秋翁与众花仙的亮相造型；并吸收花灯对子戏的一问一答，你说我猜等表现手法，使老牛筋始终居于主导地位，起到龙首的作用。

老牛筋观察到姑娘躲进树丛，故意大叫有蛇，吓唬她们主动跑了出来。这个细节说明歌手老牛筋除了有因受迫害不再唱歌的牛筋脾气外，也有活泼、风趣、幽默的另一面。当姑娘得知老牛筋就是过去的老歌手时，老牛筋一手执扇、一手耍起烟袋；转、丢、甩、磕，为自己的光彩称号而自豪。众姑娘夸赞他，老牛筋自负中颇带伤感地回答：“现在不行喽！”突出强调“喽”字，拖长声音，抑中有扬的神态溢于言表。

对于念白，袁留安除注意音调的抑扬顿挫外，特别把彝族支系撒梅人语言中强调语助词的特点，加以处理使用，增添台词的音律感。声音变化上表现老牛筋高兴的时候，运用尖音、假声；发脾气时用花脸深厚的胸腔闷音；旁白时，托足底气，轻声道出。头段戏，老牛筋没有开口唱，仅通过语言变化，就让观众相信这是一个撒梅人的好歌手。

第二段戏，除充分展示演员载歌载舞的特长外，还掌握了两个表演层次：老牛筋十多年没有开口唱歌，还能不能再唱？替儿子来对歌，能不能获胜？

未曾出场，先亮嗓试音：用幕后倒板、昆曲头子、民族歌曲

的呼唤等形式，一声“哟嗬”，然而，又惟恐别人察觉，急忙收住，以旦行的羞扇和扣扇的身段观察、倾听、判断，当他发现李小莺听到场上歌声又将和自己较量时，面露喜色，觉得自己还能歌。于是，老牛筋主动进攻，放开歌喉，引出李小莺。老牛筋时而紧张思考，不住用扇子扇凉，时而用遮扇、矮桩躲闪，又怕被未来的儿媳发现。当他对儿子相的对象越来越中意时，老牛筋使用了纵跳、抛扇、转扇和小鱼拎水的身段，体现出人物的喜悦心情。

此剧获全省现代剧目汇演表演奖，并由云南人民广播电台和云南电视台录制播放。

(张晓秋)

《恭喜发财》中发富婶的表演 花灯剧《恭喜发财》是一出歌颂党的十一届三中全会后，落实农村政策，带来了富裕生活的轻喜剧。由昆明市花灯剧团演出，剧中人发富婶由雷琴书扮演。

雷琴书扮演的富婶，充分发挥了花灯表现现代生活的艺术优势。富婶从外部动作到内心体验，紧紧把握住“勤”、“富”、“新”这三个字，用夸张的表演，活现了一个代表千万农村富裕农民的艺术形象——富婶。念白用的是方言、土语，使人感到亲切、生活气息浓郁。“老倌，时间不早喽，赶紧去（念克）村口，等着（念遮）接儿媳妇去（念克）喽！”为了使富婶这位热情、风趣的农村现代妇女在音乐形象上得以丰富，演员在唱腔上也作了较好的处理。富婶的主要唱段〔盼儿媳〕中，演员使用了装饰音、切分音、上下滑音等音乐演唱技巧，强化了花灯曲调的风格特点和表现力。演员轻快活泼的演唱会同舞台道具的巧妙运用，将富裕起来的农村家庭主妇的喜悦心情和盼儿媳的精神状态表现得有声有色。在发挥花灯载歌载舞的表演特点，还使花灯崑步与生活步法相糅合，作为富婶的基本台步，表现她的乐观、欢快；

“老信，快倒水——哦，不是茶水，要蜂蜜水——！”忙而不乱，一切动作都是舞蹈化。时而又紧张慌乱，怕露财挨整：“老信，抓典型的又来了！”藏电视机、藏单车，弄乱头发，刚开门又发现手腕上的手表，急忙又拉衣袖盖住。这种生活化的动作，有条不紊，也是在音乐节奏中完成的。

该剧曾在 1981 年由省电视台和省电台录制播放。

（朱忠明）

《孔雀胆》中阿盖的表演 《孔雀胆》是昆明市花灯剧团 1979 年上演的、由杜桂甲改编导演的新编历史剧。剧中阿盖由王玉霞扮演。该团演出宫廷戏尚属首次，王玉霞塑造贵族少女也是第一次。

原作者郭沫若对阿盖倾注了极大的同情。全剧分为四幕，阿盖的戏也主要是四段。第一段着重表现她对段功的爱慕。段功为元王朝立了大功，又是她早已倾心之人，段功即将凯旋归来，不禁使她心花怒放，伴随着“螺峰叠翠……”的唱段和六个宫女翩翩起舞。演员采取的是近似京剧闺门旦的表演，以表现阿盖的端庄稳重；这段舞蹈的动作幅度不大，仅牵动披纱，轻盈作态，既使舞姿含蓄而富有魅力，又表现出了她在此时的欢快之情。阿盖给段功献芍药花的唱段唱得很有感情。如“是你带来春天”行腔句末下滑音的运用，表现出了她发自内心的感激，把“草为你生香，花为你添艳”唱得分外甜美，眼波由芍药花慢慢流向段功，饱含着无限的深情……

第二幕和第三幕着重表现阿盖对于父亲强给的孔雀胆毒酒接与不接？父亲要算计丈夫之事说与不说？在紧急关头激烈的内心冲突。当梁王逼她接酒，阿盖双手颤抖连退三步，内心惊恐不安，但又难以违抗父命，这时车里特穆尔夺过毒酒，强塞给她，她怒目视车，恨车到了极点，她突然喊出：“我一定要替兄报

仇！”这是一语双关，心中作出了与车里特穆尔誓不两立的决定。在对丈夫是否说明真相一段戏中，阿盖通过望星、举瓶、论酒、议枣、毒兔等层次，鲜明地表现出她在父命难违、夫命要保的冲突中所作出的正确决策。

第四幕段功被刺是全剧的高潮。演员紧紧抓住惊、悲、疯几个舞台动作，采用话剧念白，吸收歌剧唱法、戏曲身段等手段，并充分运用眼神来刻画阿盖丧夫失智的精神状态。一、惊：阿盖心中时刻担心段功安危，一听到“有刺客！”忙从寺里奔出，脚软无力，神情惊慌，出门急问：“……刺了谁？”眼神四顾，当见到倒卧血泊的段功时，惊悸万分，全身往上提气，猛向段功冲去，停顿刹那忽又退后三步，再次扑向尸体，用撕肝裂胆的声音喊出：“天——哪！”双手颤抖着伸向天空，又欲拔出段功身上的箭，她却昏死过去。二、悲：侍女的呼唤，使阿盖慢慢醒来，一声长长的抽泣过后，采取话剧朗诵的念白，仰天哭诉：“啊！我的天！在这光天化日之下，果然大祸临头了……”声中有悲，悲中有恨，恨中有悔。悲的是亲人；恨的是奸贼；悔的是自己未能阻止段功罹此大祸。“我、我……”其潜台词是：“我真无能。”“我该怎么办？”似船失舵，悲伤已极。三、痛：虽然上述这一切都在她预料之中，但她毕竟忍受不了这样的打击，从而神思恍惚，失去了理智。散光、呆滞的眼光直视前方，不知身在何处。当听说这是通济桥时，一声惨笑：“通济桥！”半年前的情景仿佛依稀在目，这正是迎接段功凯旋之地，也是她订下终身大事的地方，可今天……越想越不堪设想，随着缓慢的音乐过门来了一个失态的转身，开始了一段重点唱段。起句：“桃李春光媚”是用顿音、颤音抒发同时配以半疯半痴的身段。当唱到“媚”字时，带出一疯笑，然后转入痛苦的回忆。由慢板转入悲愤的快板表现了“怒目苍空问天地，天心不正乱是非……”的情绪，然后一句突慢的唱腔：“空留得梧桐落叶满天飞”。紧接用女声中速伴

唱六句，阿盖已哭无泪、悲无声，用披风盖住丈夫，只有把一切寄托在“秋风助我添双翼，飞过天涯觅春回”。末句的“涯”字，音乐设计把音高写到“C³”，并要求尽量延长，王玉霞采取了歌剧唱法，拿出最大音量，唱得凄楚悲壮，显示了人物除奸报仇的决心和对段功生死不渝的爱情。这意味着，她最后喝孔雀胆酒，为段功而殉身，就成了情节发展的必然趋势了。

（退字）

《孔雀胆》中王妃的表演 《孔雀胆》一剧中的梁王妃忽的斤，雍容华贵，内心图谋不轨，支持参政车里特穆尔篡夺政权。市花灯团演员黄美蓉塑造的王妃，在继承和借鉴上做了一些尝试，运用了戏曲青衣和花旦的身段以表现王妃华贵轻浮；采用一些彩旦的洒泼表现王妃的酸作。念白注意韵味和吐字清晰；台步上则将戏曲中亮靴底和蒙古族舞蹈左点左踏步相结合表现王妃的风度。

当梁王说道：“双喜临门当一醉”，王妃接白：“理当敬王饮——三——杯”时，演员在打击乐声中，右手挽彩巾（二步一花），左脚空颤一下，再踏步（正生步），对梁王嫣然一笑，提气晃头，抖腕晃肩（蒙古族顶碗舞的抖肩），同时把笑态从背影里留给观众。

第二场密谋下毒，演员运用花灯慢颤步加小快步配合手帕的搓揉表现王妃的烦躁不决。当唱到“咬紧牙关箭上弦”时，每个字都从牙缝里喷出。她颤抖的手拿起砒霜，欲往乳饼上撒时，母爱使双手不能自持，在长〔撕边〕加急促的音乐声中，王妃左手猛抓右手，紧张地观察周围，退步转身作下毒的决定，后将药瓶抛入御池之中，双手扶胸以镇定情绪，两眼呆望乳饼，一个大停顿使紧张的情绪渐渐缓冲，双手无力下垂，变为若无其事地踱步。这段无声的表演，充分表现了王妃阴险狠毒的性格特征。

（朱忠明）

《孔雀胆》中车里特穆尔的表演 花灯剧《孔雀胆》中的车里特穆尔是一个阴险狡诈、勾结王妃以图篡权夺位的伪君子、野心家。昆明市花灯剧团演员方玉文融京剧表演的虚拟和夸张手法于花灯表演中，既有戏曲的工架严谨，又有花灯柔美流畅的自身特点。演员着力于人物的做念上。念白在云南方言的基础上加以升华，使台词韵白化，有诗的节奏感。做工吸取京剧架子花脸的身段，弥补了自身的矮小。此外，还注重眼神刻画人物。

“结盟·许婚”一段，通济桥头迎凯旋，车里特穆尔抢段功之先上场，在鼓乐喧天及优美的乐曲旋律中，演员身着披风，右手执披一角，嘴角微微下塌，眉毛微挑，矜持地出场，稳健而潇洒，至场口，一个漂亮柔和的答礼状亮相，满脸发光，两眼溢笑地扫视众人，当扫至王妃时，身形一长，右手微微一提披风，一个小停顿，斜视的媚笑，暗藏着偷情之态。尔后，眼皮缓缓地合拢，头也随着缓缓地低下，好像在致礼，待抬起头来，脸上已换成一副君子面孔了。

梁王宫后苑中，他与王妃密谋下毒。这场戏念白处理和表演独具特色：对王妃，车里特穆尔是诱之以利，晓之以害，毒死穆哥，祸移江东，除掉段功，江山垂手可得。在念“下毒需心狠”时，演员是用平静轻松、微笑的口气，“心”字声音轻轻上甩，“狠”字念得短促平淡；念下句时，演员脸部肌肉僵木，眼光阴毒，字字从齿缝中挤出，语音也提高几度：“砒霜——洒乳饼”，“砒霜”二字用一个延长音，念“洒”字时，两眼凶光四射，切齿咬牙，转而冷笑于面，轻轻地吐出“饼”字。他与王妃的对白，使用不同处理，忽而音高飘忽，忽而低回短促，忽而委婉迂回，演员充分抓住了角色两面性的人物特点来塑造这个野心家的形象。

（朱忠明）

《三访亲》中刘大相公的表演 传统花灯剧《三访亲》由李润、李家齐整理，李润、黎方改编，李润等导演。昆明市花灯剧团演员熊长林扮演剧中刘大相公一角。刘大相公胸无点墨，骄横愚蠢，饱食终日，无所事事，是吃米不见糠，烧柴不见山的富家少爷。

熊长林在花灯传统丑角表演程式基础上，大量调动了生活素材的积累，同时借鉴了兄弟剧种的表演手段，在语言和形体动作上把刘大相公这一角色表现得较为出色。他首先对刘大相公这一角色定了“骄”、“横”、“蠢”的三字基调。在语言造型上把握住惹人语言，赋予他一个语言基调：——“憨声憨气”来表达感情，以显示人物的简单蠢笨。在化妆上用小眼、翻鼻、大嘴，两个脸颊画得十分宽厚，使人一见就感到憨呆可笑，身上垫一个大油肚，外穿大红褶子，走路迟缓，左右摇摆。

在“访亲”一场里，刘大相公急于想见到苏二姐，并欲娶之为妻。可是，由于长期好逸恶劳、养尊处优，一路行来，走得汗湿衣裳，气喘如牛。演员表演时，当王媒婆说：“大相公，快点走嘛——”，演员在幕内用“憨声”，粗声大气疲乏地应道：“来—— 啦——”。未见其人，先闻其声，慢步按〔访亲调〕节奏，踩着双拍子上场，出马门数步一顿，呼吸急促，目呆口微张，拉衣擦汗，右手扇子大把大把地扇动。刘大相公的初次亮相，就显得十分憨、蠢。

第二场里，演员上场与第一次上场略有不同，此次上场，双手下垂，拖步而行，垂肩呆立，表现了精疲力尽之态。可一听说苏家到了，大相公猛一端肩，眼睛突然放光，一反常态，推开众人，急忙抢先进屋，东张西望，一副高人一等的阔少相。一见苏二姐，他则双目呆望，满脸憨笑，嗓子里发出“咯咯咯”的憨声，以致忘了接茶，误把手伸进了茶杯里。尔后，他夸耀家底唱出“我有钱能使鬼推磨”，演员采用花灯传统矮桩步、平扇、伸

缩头模仿推磨进行表演。由于想到“二姐若是嫁给我，一生清闲度时光”，演员越唱越高兴，于是手舞足蹈，扇子高举过头，团扇花在头顶舞动，矮桩快速跑动，表现了刘大相公的喜怒无常、令人生厌的笨相。

(朱忠明)

《陈圆圆》中吴三桂的表演 昆明市花灯剧团 1981 年创作演出的新编古代剧《陈圆圆》，剧中吴三桂一角，由李湘柱扮演。

花灯演出宫廷戏中帝王将相一类角色经常向京、滇剧等剧种进行横向借鉴。演员为塑造吴三桂这一人物形象，大量地吸收了传统戏曲的表演程式。

剧中“清帝封藩”一场，吴三桂在〔金纽丝〕倒板“封藩犹如送美酒”舒展挺拔的拖腔声中，〔撕边〕上场，一组撩斗篷、挽辫子、双翻手、拉发辫、抛辫、抓辫等亮相形体动作，以傲视的眼神左右扫视，表达了人物踌躇满志、洋洋自得的心情。继而在〔望家乡〕的锣鼓声中拉斗篷猛抛辫上脖，一脚踏在石阶上，抄起斗篷定相，喜形于色唱出：“天助吴某壮志酬”。清朝官吏一般有身份的人，是不乱动拖在背后发辫的，但为了揭示吴三桂骄横、狂放的性格，演员却一反常规，使用了耍辫子的程式。“闻封藩喜在心”定相后，在如痴如醉的眼神里，流露了吴祈求、凝思的目光，在音乐气氛的烘托下，握拳、插拳，似整个江山已在他手掌中。

演员又借鉴京剧小生风流儒雅，柔、美、媚的身段动作，与传统花灯“梁祝”中生角的舞蹈身段相结合，运用扯四角配式口造型。

陈圆圆为救永历帝，呈上吴梅所作《圆圆曲》。吴三桂反复哦吟“冲冠一怒为红颜……”，方知诗中一拉一打的谋略，尚不加关注。待圆圆点出吴的处境是：“威一高一震一主！”时，吴三

桂急转身、跨椅子、猛吸气、强压心头之火，抖达帽，两眼直视，木然地呆坐椅上，静场定相。片刻，他将扶椅的双手慢慢握成拳，慢而有力地念出：“嘿！你们太小看我吴某了。”再次划手握紧拳头，怒目圆睁。

在陈圆圆得知永历帝被处决后，痛苦万分，剪去青丝与吴三桂决裂，吴劝阻、乞求圆圆，围绕圆圆欲哭无泪，用矮桩步委身做出相求之状。圆圆心如铁石，三桂无奈狠心斩断情念，猛甩斗篷决心而去，在权欲和爱情面前，坦露了吴三桂复杂的内心情感。

胡太乙从圆圆处诱捕杨娥后，吴要摆脱困境，对胡又急又恨，假意摘下自己的顶戴花翎，手捧达帽，怒视胡太乙，一锣一步由远而近将胡逼至台口，双手将达帽抛于胡，猛转身上高台亮相，冷笑不已，将吴不可一世、骄横孤傲的神气，较为充分地显示出来。

（李希麟 朱忠明）

《哑姑泉》中艾林的表演 花灯剧《哑姑泉》中艾林一角由市花灯团演员张人表扮演。艾林英俊豪爽侠义，刚健淳朴。为盗金针、挖甘泉造福盐池万民，随甜姑赴金针洞勇斗黑风怪。演员在第三场“盗针”中充分发挥了花灯舞蹈的特长，借鉴运用了戏曲的武功表演。艾林一段探路舞蹈，表演上有广阔的回旋余地，演员运用了以花灯舞蹈为主，糅合戏曲的蹦、旋、把子功等武功技巧，对花灯剧如何表现武打进行了探索。

“月下倾诉”一场戏，艾林、甜姑盗回金针，沉浸在无比欢乐之中。甜姑深知挑破泉眼，浊气将会冲瞎眼睛、哑了喉咙。此刻两人的对唱，甜姑是借景抒情，用桑树、春蚕、秋月作比喻进行试探，而艾林却向往着万民欢腾和与甜姑结成美满姻缘的幸福景象。张人表的唱腔处理得活泼柔巧，坦率朴实。前者以〔道

情〕为基调，后者以〔滴水调〕为基调，一唱一对，一问一答，句句动情，字字真情，准确地刻划了角色的感情和人物性格。

（朱忠明）

曲剧

《祥林嫂》中祥林嫂的表演 曲剧《祥林嫂》是根据鲁迅的小说《祝福》改编的，昆明市人民曲剧团 1957 年演出。编剧：李凤章、王道；导演：王琼、栗臻，祥林嫂由张秀芬扮演。

《祥林嫂》是以扬琴说唱为基调，发展成为曲剧搬到舞台演出的较早的剧目之一。由于曲剧没有传统的表演程式，因此促使演员向其他剧种学习、借鉴。张秀芬在导演的帮助下，首先从生活入手，通过走访了几位类似祥林嫂遭遇的老年妇女的生活，加深了对角色的体验。当祥林嫂在夫死子亡之后，走投无路，再次进鲁家为佣时，张秀芬回忆着滇池岸边以捕鱼为业、被视为“克夫克子的扫帚星”，村里的小孩叫她“可怜的疯子”的一位农村大嫂，时而呆若木鸡，时而口出秽言的神态。使用到祥林嫂的孩子不幸被狼吃掉后的戏中，演员控制气息喷吐出两声“阿毛！”浑身颤抖，泣不成声，用低沉气溺的声调第三次呼唤“阿毛！”之后，喃喃自语，眼神木然。用生活中求佛拜佛的动作，结合京剧整装、理鬓的程式，虔诚地下拜，严肃而带恐惧的神情，稳重的台步，略带笑意的眼神，使从来没有光采的眼睛忽然发光了。

张秀芬发挥了扬琴说唱长于运用音乐形象塑造人物，与人物感情融为一体的特点，使人物的心理活动层次分明。如：她以扬琴〔道情三板〕唱“冬天过了又到新年……今后的日子定过得甜”。“甜”字一个小滑音，唱出了祥林嫂由衷的喜悦和自信。以扬琴〔倒板〕、〔三板〕悲愁地表达祥林嫂淘米到河边思前想后的为难情绪，当唱到“……卫癞子定把我……”时，“我”字用一个很长的甩腔加上两个装饰音又慢滑下，衬托出祥林嫂的复杂心

理。在扬调〔佛律簧〕一段中，她低沉、缓慢、惨然声颤地唱出“大雪飘飘铺满地，……可怜我又冷又饿又害怕……”的“怕”字一个三度行腔，委婉凄楚，上下滑吐，行弦中配合一组戏曲身段，两边挡，左右跌，挣扎，小蹉步，边唱：“天旋地转头发晕”，倒地而死。

张秀芬塑造的祥林嫂曾得到电影导演凌子风、音乐家郑律成、葛炎的指导。

（李希麟）

京剧

《走麦城》中关羽的表演 京剧《走麦城》系京剧老艺人刘奎官的保留剧目，曾于1958年经刘奎官、顾峰、赵凤池等加工整理，易名为《荆州之战》。后于1963年又经周维权整理，刘奎官任艺术顾问，杨宝奎执排，仍名《走麦城》，云南京剧院二团李春仁饰关羽。

李春仁在刘奎官指导下，在执排帮助下，把关羽晚年益盛的傲气，在第一场中表现得十分准确。东吴过江提亲，关羽不允反讥：“虎女怎配犬儿郎”。这句唱词没什么腔可耍，但在处理上却充分展现了关羽目空一切的性格。用撮口音强调“虎女”，下滑音唱出“怎配”、“犬儿郎”飘音轻送，声中极含轻蔑之情。诸葛瑾一语反诘，关羽哑口无言，勃然大怒，虽然他看在诸葛亮面上，对其以礼相待，实则傲气战胜理智，终而按捺不住；拢黑满、抓袍袖，由右向左别脸，拧眉瞪眼，怒视诸葛瑾。老戏贯例有关羽睁眼便要杀人之说。但为了揭示关羽的性格特征，李春仁在刘奎官老艺人的启示下，使用了圆睁虎目的造型。这误伤孙刘结盟大局的举动，埋下了麦城之败的伏线。

夜走麦城一段，关羽手托靠肚，踏雪而行，他步履缓慢，心情沉重，头微摇动，行几步，又回头，心知此去凶多吉少。眼望

麦城，心中益寒，吸气提眉，不忍相顾，手触冰凉的马鞍，凉至心底，不由撒手而退，奋力上马，颇感赤兔乏力。曹、孙之兵杀来，勉强招架，站立不稳。演员准确把握了关羽此时不能狼狈不堪，又要体现“败军之将不敢言勇”，失城丧地愧对大哥，天寒地冻，箭伤发作，仍又心怀一线希望的复杂的心理状态。

兵卒三报把危机一步步推向高潮。关羽用三种不同的形体动作，把情感推向绝望的顶端。头报：“烽火台失守！”关羽闻言一震撤步，几乎不能察觉地颤抖。二报：“荆州失守！”关羽大惊，挽刀戳刀，勒马亮相，以示险些跌下马来，心知大势已去，欲横刀自尽，以谢大哥。三报：“糜芳献城投降！”变身顿足，身颤不已，言不成声，气绥形散。为了体现关羽的思想感情，演员冲破了“老爷不能乱动”的藩篱。

此出戏劳动人民京剧团、云南省京剧院二团曾多次演出。1963年曾连续演出四十余场。

(张晓秋)

滇剧

《思凡》中色空的表演 《思凡》是滇剧花旦的重头戏，从川剧移植而来。此剧经滇剧艺人多年的舞台实践，在唱做方面形成了滇剧独有的风格特点。滇剧旦行演员白素叶，在吸收了其他旦行演员长处的基础上，对人物有了进一步的理解，将青衣、花旦的表演融为一体，并作为滇剧旦行的教学剧目，传授给原省戏曲学校滇剧科的学生及市滇剧团的青年演员，成为白素叶唱做兼重的“拿手戏”。

白素叶的唱做宗法滇剧早期坤旦粉牡丹的路子，并能活用外部程式，体现小尼姑色空的心理状态。

《思凡》以滇剧〔胡琴〕、〔襄阳〕、〔丝弦〕三种声腔进行，细微地刻划出小尼姑的心理活动。〔胡琴〕腔表现色空对青灯黄

卷生活的厌倦；〔丝弦〕腔表现她决然下山的喜悦心情；〔襄阳〕腔表现她对幸福生活的向往。这是滇剧这出戏不同于昆曲、川剧同一出戏的主要特点。而白素叶在唱法上又能不拘于板腔所表述的凝固的情绪，而是立足于“思”字，在固定中求变化、单一中求复杂，从而使色空复杂的心理内涵交织在一起，使唱腔起伏跌宕，情与腔谐，意随韵走。

小尼色空的出场，集中表现了她对自由幸福生活的苦思、苦想、苦追求的状况。〔胡琴浪弦〕中，她漫步、侧身、手持云帚、眼神淡漠地出场亮相，似乎还为美梦被惊所忧伤。在自怨、自艾的总基调上，偶尔展示出喜悦的眼神，把思念美梦与对现实的哀叹情绪有机地糅合在一起，继而低回慢转、彷徨凄楚地唱出了〔胡琴昆头子〕：“昔日嫦娥貌如仙……”。结尾的“受孤单”用了一个小腔，突出了为“孤单”而感伤之情。

〔襄阳二流〕：“小尼姑年方二八”一段中，既体现了回思梦境不胜欣喜的心情，又意识到佛门之地勿生妄念之戒律，由兴奋转而沉思。整段唱，行腔舒展，潺潺而过，半唱半讲，节奏跳跃地道出：“见一个青年……”。形体上又展示出二八少女的天真活泼，她时而学那少年男子扬鞭走马，眉目传情；时而流露出自己冲动痴迷、魂系其身的神情，然而，梦境消失，她又痛苦、缓慢地唱出：“我也是无奈何了。”

小尼姑心神不定来到佛殿，而对十八罗汉心绪万千，情愫飘游。在演唱的〔胡琴散板〕中，抒出色空欲走留难于决断的复杂心情，用水袖的掸、扬、翻、抛、背、甩和眼神的惊、喜、怒、羞，展示出意识深处萌发出的情感理念。十八罗汉的不同神态成为色空心态的体现者，或劝其走，或劝其留，反映出她的矛盾心理。

在欢快跳跃的〔丝弦坝儿腔〕唱段中，表现出色空决心已定，弃经投凡的态度。使人感到冲出樊笼的自由，脱离佛门的喜

悦。演唱上字字如珠，明快有力。和前半段戏的演唱判若两人。一组大幅度的水袖、云步、身段，双眸闪射出幸福的光辉，把小尼姑从苦思到出走、苦想到下山的感情内涵，深刻地揭示出来。

(李希麟)

《会缘桥》中一枝梅的表演 《会缘桥》又称《老背少》，是连台本戏《目莲传》中的一折。剧情说的是在会缘桥修好那天，李大背着妻子去乞讨周济的故事。张子谦饰一枝梅。

此剧表演的特点，在于两个不同行当的人物由一人扮演。一般由旦行演员应工。扮相上李大（生角）真身假头，一枝梅（旦角）是真头假身，即旦角的脸，老生的身段和步伐。

演员迈着稳健的步子出场，偏着真头亮相，让假头左右回视。扮演者背上背的是假身子，左手托在胸前控制李大的假头，右手拄拐棍，真头与假身连在一起，连成一体；假头与真身情感一气贯通，利用大小嗓区别人物。李妻一枝梅是双脚瘫痪而神思忧郁；李大则又聋又哑，表情痴呆，使观众感到是性格截然不同的男女两个人在舞台上表演。滇剧艺人张子谦的表演讲究分寸，形体动作准确、得当。1952年曾受到京剧表演艺术家程砚秋的赞扬。

昆明市滇剧团的赵纪良、刘乐生都演过此剧。

(李希麟)

《宝鸡山》中唐僖宗的表演 《宝鸡山》是滇剧传统戏。剧中的唐僖宗由须生应工。早期滇剧艺人栗成之、郑文斋皆擅演此剧。滇剧生行演员哈咏天的表演曾得到栗成之的指点，他经过长期的舞台实践，能较为准确地运用眼神塑造唐僖宗这一人物，从而使这出戏成为哈咏天的重点保留剧目。

哈咏天在此剧的表演中，主要在眼神的运用方面有特色。他不仅能用眼神表现出人物的惊、怒、惧、呆等各种心理状态，还

能使眼神功的技巧和人物感情有机结合。

唐僖宗在〔襄阳倒板〕中出场，他眼神惊恐，目含疑惧，不觉马脚被绊，半蹉步亮相，转瞬想到自己一国之君的身份，强压惊恐之情，急变换镇定的眼神，勒马颤声呼出“走！”在“龙摆尾”的调度中，不时用“溜眼神”游目四顾，提防追兵袭来。

唐僖宗下马后随田令孜上山，抬眼一望，视山高路险，风急土扬，两人双换手，甩髯口奋力登山，一步一停顿，眼露惊惧之色。待他攀上高山，回望来路，心中后怕，目中尚有惧意。朱温大兵杀来，他眼神愈发惊恐，手、髯急抖，眼神左右溜转，猛甩软王帽、露水发，双脚窜起“坐独”眼神发呆。

唐僖宗被困庙中三天三夜，腹中饥饿难以行走，手拄拐杖，眼神昏花挣步而行，朦胧的目光左右微视，忽觉蝇虫眼前飞舞，双掌一拍，晃首睁目，方知并无蝇虫，踉跄一步，拄棍强立，“昏眼”微闭，以表现又饿又困，目花眼乱的状态。当其一见田令孜，不由火从心上起，“怒目”而视，咬牙切齿，愤斥奸贼。

唐僖宗在田令孜的威逼下，咽喉气闭。哈咏天使用了提气控制的手段，气往上涌，直至面部，眼神斗拢，左右踉跄，举印亮相，从“逗眼神”转为“死眼神”，僵立而死。

（李希麟）

《杨家将》中呼延丕显的表演 传统本戏《杨家将》第三本中的呼延丕显一般由武生或小生应工。昆明市滇剧团所排此剧，则以花旦行扮演这一角色。旦角演员马玲扮演的呼延丕显，表现了十二三岁孩子的神态气质，并以厚实的工架，一脱脂粉气，突破身段上的女性化，刻划了一个英姿勃勃、机智勇敢的少年形象。

上路一场，她借鉴武生的趟马舞蹈，举鞭勒马、蹉步、反蹦子、翻身，展示其少年英雄的英武矫健。

当陈林、毕千“送钦差”之声刚出口，呼以其十二三岁之

龄，居为高官略感不适，在小鼓声中，眼珠溜转四望，“免”字出口，便忍俊不禁，又露出幼稚之情。

“摘印”一场，呼延故弄玄虚，麻痹潘洪。当宣读两道圣旨后，潘质问第三道圣旨时，呼延眼珠急速转动，凝神暗思，顽童之态顿生。潘洪对其威胁，呼延丕显“哈哈”一声，双手插腰，两足一跳，反驳其词。

呼延丕显以圣旨压潘洪，潘无可奈何，双手将印奉上暂借于他，呼延双手急抖，眼盯其印，在鼓点声中，左右手上划，双眼观印，欲擒故纵。尔后，他将印捧起，三声“来！来！来！”（三小锣），说明其中有印，非是空拿。喜形于色，托印升帐，吹牌中，迈着方步定相，两边一望，抓袖，稍起左脚，紧接转身，故作威严地迈步上帅台。

潘洪以为他年幼无知，不放在眼里。呼延丕显见势故意激怒潘洪，左手按印盒，右手指着潘洪，头微抖，眼直视，高叫“你敢上来！”随即将印放在正中，双足一跳一个坐式，左腿踩桌，从怀中掏出第三道密旨。潘洪一见委顿于地，几乎同时，呼延丕显大吼：“来人啊！擒拿潘洪进京归案。”右腿踩椅，右手托印，左手按掌，三笑之中，“智擒潘洪”大功告成。

（李希麟）

《杀惜姣》中宋江的表演 《杀惜姣》为《乌龙院》中一折，以〔胡琴〕做腔。刘菊笙在《杀惜姣》中扮演宋江，唱做兼重。先是滇剧艺人刘海清亲授又得栗成之指点，并在多年的演出实践中，逐步丰富发展了这出戏的表演技巧，使之更加合情合理。

刘菊笙把这出戏分为四个阶段：1. 无奈投宿乌龙院；2. 好心规劝阎惜姣；3. 惊慌之中失书信；4. 被迫杀死阎婆惜。

宋江在大街上行走，偶遇妈妈娘，被她一把拖住，欲拉往乌龙院，宋江不肯，但妈妈娘死活不放，宋江无奈只得随她而去。

这段戏刘菊笙着重表现他无奈神情；眉微皱、摇摇头、一甩袖、慢拖步，身不由己迈进乌龙院。阎惜姣冷言相对，宋江也不愿与之对答，静坐椅上。妈妈娘竟将房门锁上，宋江只得又宿乌龙院。“起更”中宋江辗转反侧，夜不能寐，老演法当〔架桥〕起：“听罢樵楼……我这里上前去将她抱定”，双袖一翻欲抱阎惜姣。而刘菊笙认为宋江是不为女色所动的汉子，因而将唱词改为：“我本当前去将她呼醒”，表演上用诚恳的眼神，慢步向前，水袖微搭，身躯微倾，欲唤醒阎惜姣，劝解于她。一个溜眼神，手扶右头巾转而一想，行弦中口白：“不妥！”慢迈步而坐。刘菊笙掌握的分寸极强，着意删去了宋江越想越恨，欲诛杀阎惜姣的唱词和表演，而改之为：轻轻拂袖，不屑与其论的神情。

“失落书信”一节，五更天明，衙内转喊宋江，一夜未曾安眠的宋江也急于离开乌龙院，匆匆而起，匆忙之中将装有梁山书信的招文袋夹在腋下，快步向前，用力拉动上锁的房门，失落了招文袋。

宋江发觉书信失落，沿路寻回乌龙院。在这一过程中，通过运用撩大带亮相，惊恐眼神，沿街寻找，乃至步履踉跄，遍寻不见而撕胸、抖髯口、抖手等形体动作，表现出当时宋江的心情。

当宋江得知梁山书信被阎惜姣所得，先是苦苦哀求，作揖打躬，允其改嫁，但阎惜姣仍不肯交还书信，还百般威逼。这时，宋江一声狂叫，双手猛举，颤抖不已，眼神直视，万般无奈一刀杀向阎惜姣。

很多戏曲剧种都有这出戏，特别是周信芳的演出还拍成了电影，但刘菊笙能够按照自己的理解，处理宋江的表演，掌握人物分寸，演出自己的特点。

昆明市滇剧团杨茂、马玲曾分饰宋江、阎惜姣，并在1980年参加昆明市青年演员汇演中双获表演一等奖。

（李希麟）

《青儿闹西天》中青儿的表演 昆明市滇剧团演出的《青儿闹西天》中的青儿以刀马旦应工，导演：朱英麟，青儿由汪美珠、陈婷芸、顾木兰扮演。

为了表现青儿仗义勇为、爱憎分明，勇于、善于同恶势力决斗的性格和精神，演员在“挣锁下山”一场，以襄阳做腔。〔倒板〕声中，青儿戴着一条沉重的锁链，双拳高举，威武地出场亮相，愤慨有力地用〔襄阳一字〕唱出：“神池深锁，锁锁，锁不住我怒气冲天！”演员边唱边舞，借鉴武生身段，一句一个造型。一组挣链舞蹈：扯链，云手小涮腰，蹉步，搓手挣链，表示锁链的沉重，虽然双手疼痛难忍，但，青儿咬牙忍痛，眼神凝聚直视，以示心中怒火难忍，尔后，她又抬腿抓链亮相，涮腰翻身，单举链唱：“运神功……砸断这如意金锁链——”大幅度的身段，“满台飞”的调度，将这种急于断链下山，救白蛇，誓报深仇的心境外化。其不同于川剧《白蛇传》中白蛇下山之处在于：二人所处的环境、情势不一，而程式表现手段也就各异了。青儿更加猛烈、倔强，较多地使用了耍链的技巧，动作夸张程度益加强烈。

雷峰塔前突遇许仙父子，青儿又喜、又怜、又惊、又恨，感情较之断桥相会之时更为复杂。演员力避形象塑造停留在《白蛇传》中青儿的行动线上，收敛了粗犷、强烈的动作，在展示感情变化上较多使用了气息的吐纳及提收急徐和手势与肩头的颤动，时而双眼含泪，面带微笑，时而怒目而视、心中悲苦的情态。当似闻塔内白娘娘的呼唤之声，青儿又次握拳，欲打许仙而又不忍举的心境。

“西天罗汉堂”一场，以把子功、讲白功把青儿既勇武斗争，又善于说理的性格充分展现。此时的青儿已在神池深锁、千磨百炼 17 年，不仅功力精进且无所畏惧。演员出场时，押着法海亮相，迈着方步进入罗汉堂，用蔑视的眼神两边打量，理直气壮与如来据理力争，她扬声亢音直问：“白娘娘无辜受害 17 年……善

有善报吗？”回述自己与白蛇初下峨嵋后，所行善事一段，字句分明，娓娓道来，且强压怒火，质问如来：“有何不可？”愤怒道出：“有何罪责？”演员用逻辑重音强调台词，使之一句紧扣一句。最后，怒斥如来之伪善，三个“这就是”一句紧接一句，一气呵成，把情绪推向高潮，使如来哑口无言。当如来恼羞成怒命众罗汉擒拿青儿。青儿夺过一罗汉手中的拐棍枪既当枪用又当棍使，还当大刀耍，并借鉴《挑滑车》高宠见“大锤”的打法以示其勇猛，并在开打中与众罗汉配合造型。青儿与伏虎罗汉开打，演员套圈走旋子，踢出手，踢圈；与醉罗汉对打中用枪挑酒壶，绕酒壶，抛酒壶，以及与众罗汉开打时的耍旗、踢锤、绕圈夺枪等。尔后，演员用乌龙缆柱猛起，脚踏法海，抢背、翻身、龙虎形“窜毛”过等技巧，塑造了侠肝义胆、临危不屈的人物形象。

（李希麟）

扔桌子 滇剧《武松打店》中有扔桌子的特技。

孙二娘与武松在店中对打，当孙二娘的匕首被武松夺过打飞后，二人一段“手串子”对打，将打毕，武松打孙二娘“抢背”，并双手拿过桌子横挡，顺势或以撇挑扔向孙二娘面前。孙二娘“抢背”落地不起身，眼见桌子扔来，就地一个“乌龙搅柱”，双脚蹬向桌面，将桌子蹬给武松，蹲身亮相。武松接过桌子，几个转身绕到桌前亮相。

此技类似“打出手”。要求武松悠着劲抛出桌子，孙二娘双脚微弯，顺势托住再蹬回，二人配合必须严丝合缝，极有准头，方不伤人。

剧中武松由武生行演员扮演，孙二娘由旦行演员扮演。早期滇剧演员邱云林（饰武松）、郑文斋（饰孙二娘）曾表演过此特技。省戏校滇剧科学生张鹏祥、李琼仙也使用过此技。

（张晓秋）

打叉 打叉是滇剧连台本戏《刘氏四娘》中刘氏四娘“回煞”的特技。

打叉是表现武昌王（鬼王）跟随刘氏四娘回家后，对她的折磨、威吓。在表演上分为：飞叉击碗、刀削茛苳、叉打人身三部分。武昌王由武生或武丑行演员扮演，刘氏四娘由旦行演员扮演。

飞叉击碗：武昌王上三张高桌，刘氏四娘跪至桌前，武昌王顺其甩发将叉打下，叉上有两根香，刘氏四娘头顶被烧红的土碗，叉摔下，淬过醋的碗破裂，碗中火药燃着，起火。

刀削茛苳：武昌王追逐馋鬼，馋鬼口含一段茛苳，鬼王接连扔出五把菜刀，一段一段地削去茛苳。

叉打人身：鬼王追小鬼扔五支一尺左右的矛子，小鬼滚叉，五只矛子分别插入小鬼的头部上端、两肋、两胯间。

此技不但要求功底厚实，且须出手稳准，动作敏捷。

学打叉必须先学滚叉，从体验飞叉抛出的准确部位和滚叉之艰险，再学打叉充当叉手，方能顾及滚叉人的心情。

滇剧艺人罗明洲当年在《刘氏四娘》一剧中饰武昌王，其叉法娴熟，颇得真传。

在滇剧《三打祝家庄》中打叉表演，杨林与庄丁开打，运用了打叉的特技。杨林是武花脸应工，钟少云饰；庄丁由吉德昌等饰。

《三打祝家庄》的打叉分为打大彩，即打大叉（五把矛子）；打小彩，即打小菜刀、小匕首。

〔急急风〕声中，杨林持大叉上，抄庄丁翻上，盖庄丁扑虎，杨林一叉打在庄丁头顶正中台板上，庄丁起身，杨林拔叉掷向庄丁，庄丁下，杨林追下。

〔急急风〕杨林持五把矛子上，至台口转身，漫一庄丁头，扫庄丁旋扑虎。杨林抬腿，五把矛子由自己头顶越过，抛打庄丁

头顶、头部两侧、两肋旁。庄丁起身拔矛子，一把把地扔给杨林。庄丁靠上场门口台柱拿顶，又翻上一庄丁靠下场门口台柱拿顶，杨林依次用矛子打二庄丁双胯间台柱。再翻上一庄丁到中场口，全身扑在台口木板上，杨林齐抛打三把矛子，钉入庄丁头顶、两肋的木板上。第四个庄丁拿大叉上，杨林又夺过叉，打庄丁下。杨林扔叉钉入万年台的天花板上。以上为打大彩。

杨林持五把小菜刀，一庄丁口含莴笋，杨林将菜刀一把把打出，一段莴笋被削去。一庄丁抱萝卜上，杨林抢菜刀见庄丁，回手一刀，庄丁以萝卜顶头抵挡，一刀砍入萝卜正中，庄丁右转身以萝卜接“腰峰”，一刀又砍入萝卜上段。杨林漫庄丁头，庄丁将萝卜塞入两胯间，背对杨林，杨林一刀砍向萝卜头，庄丁转朝正面后，萝卜头又接一刀。庄丁抱萝卜头下，杨林追下。

一庄丁头顶用线穿起的五块萝卜或五块芭蕉杆跑上，让观众看清后，杨林追上，用五把菜刀分别打入庄丁头顶的萝卜或芭蕉杆。

一庄丁上，在上场门台口立起的木板上，摊开五指，杨林拿五把小匕首，一把把打向指缝间的木板上。以上为打小彩。

此技已失传，且危险性大，今已废弃不用。

（李希麟、张晓秋）

磨飞燕 磨飞燕是滇剧《幽会放裴》中的表演特技。滇剧艺人张禹卿（竹八音）饰李慧娘。恶奴廖尽忠奉命刺杀裴生，李慧娘鬼魂为护救裴生，与廖搏斗中运用了“磨飞燕”这一特技。李慧娘左手抓裴生后衣领，右手紧扣其腰部绑带，裴双脚腾起，顺着慧娘的提劲向前扑跌，双脚盘在慧娘腰部。慧娘在裴起跌之间，急移左手，双手抓紧裴腰部绑带，随即原地旋转，裴生在李慧娘旋转中间同时甩发。

在张禹卿之后，滇剧演员周惠依、左美英、吴三元等，对“磨飞燕”这一表演特技都有所继承，此剧表演至此时均博得观

众的掌声。

(熊林)

评剧

《巧县官》中县官的表演 评剧《巧县官》是昆明市评剧团根据中国京剧院演出本移植的。秦慕岭任导演并扮演县官。

秦慕岭为了创造一个明快、舒展而饶有风趣、丑角俊扮的县官形象，把朴实而不呆板、幽默而不圆滑作为人物性格特征，贯穿始终。

在搜查皇姨绣楼一场中，兰公子被困国舅府中，后被丫环救出，误入皇姨绣楼。县官为救兰公子来在皇姨楼前，有一段思想起伏、情绪跌宕的唱段，秦慕岭结合自身条件，扬长避短，将深沉而朴实的气质，贯注于人物内心感情表现之中。这段唱腔处理采用了西路评剧醇厚、平稳运腔的演唱技巧。在唱到：“不做官，又盼做官……绣楼之下双手拜，我是一磕一拜、一磕一拜、磕磕拜拜、拜拜磕磕到楼前”时，用慢节奏、走低腔转平腔，显露出县官夜闯绣楼时的担心、害怕，充满错综复杂的心理状态。

演员不拘一格，广采众家之长，学习其他兄弟剧种的表演技艺，处理形体运作。如骑驴一场的舞蹈，把东北秧歌“颠毛驴”的舞蹈动作，大胆移用并和戏曲里的“云步”、“跟斗”糅汇一起，把县官骑驴形象用夸张明快的身段，加上毛驴踢腿，两个衙役前后“跟斗”的配合，上坡吃力、下坡打滑等一连串舞蹈加上手、眼、身的运用，使得人物灵活多变。在县官与国舅争夺椅子表演时，使用传统的高低配式亮相，左翻右滚，一推一挡，横叉过椅及椅上拿顶等技巧，他再三“三角顶”硬把国舅“顶”下来，体现了“箭在弦上不得不发”的状况，后借鉴京剧《通天犀》特有身段，勾椅亮相结束。

(马福慧)

《祥林嫂》中祥林嫂的表演 评剧《祥林嫂》是根据同名越剧本移植改编的，昆明市评剧团 1980 年演出。改编、导演叶天璧。剧中祥林嫂由李淑惠扮演。

李淑惠在祥林嫂的角色创造中，她不以伤感自怜，懦弱悲楚的情调着眼，而是着力揭示祥林嫂在逆境中挣扎和对生活希望、乞求的性格特征，作为人物的基调，从而更深刻地揭露了祥林嫂悲剧命运的社会性。

在第二、三场中，具有反抗精神的祥林嫂逃出婆家，到鲁家为仆，用辛勤劳动来换取起码的生活条件，她把目前的境遇和过去在婆婆家相比，感到“幸福”、“乐趣”。为了把特定环境中祥林嫂的愉快心情得到展现，演员采用了委婉含蓄的评剧传统唱腔〔慢板〕转〔二六〕来塑造人物。祥林嫂与贺老六结婚一场，当贺老六叙述“抢婚”情由后，祥林嫂有一段心潮起伏、思绪万千的唱段。她在唱：“受尽了折磨气，一言难尽”时，在“磨”字上，深吸一口气，然后在“气”字上用震颤脑后音来延长，这一颤一拖，加强和丰富了声腔旋律的变化。最后一场祥林嫂被鲁家辞退后，沦落为乞。她痛苦地挣扎，有一段重点唱腔，通过〔尖板〕、〔慢板〕、〔反调〕、〔二六〕、〔散板〕等多种变化的板式，旋律上衔接流畅，运用自如，深刻地描述了祥林嫂的悲惨遭遇。当唱到：“赶出鲁门，乞讨在街前”的“前”字时，她用气声悲切的哭腔，颤音下滑哀婉悲沉，时而发出愤怒的哀怨，像火山爆发似地呼喊：“天哪！我问你，一个人死了以后，有没有灵魂？”震天撼地，揪人肺腑。“满含悲愤，离人间”一句，前四字运用撕肝裂胆的强音，演唱后三字的“离、人、间”，用时断时续，渐弱，直至声息命绝，了结了祥林嫂频遭不幸的一生。

演员在刻划塑造祥林嫂憨厚朴实、善良勤劳的山里人形象时，能掌握分寸，从一个细小的形体动作入手，有层次地体现人物总体构思。例如：贺老六临终前，欲见其子阿毛。祥林嫂寻儿

不见，上场时，她整个形体完全“散了架”，目光呆滞，身躯僵直，行步摇晃，进了门后，视而不见死去了的贺老六，仍沉浸在阿毛被狼吃掉的情景中。当感到贺老六已死，无动无声，她无力地轻喊出第一声：“阿毛爹!!”猛然，她用恐惧的眼神，集中到丈夫的尸身上，突然爆发出撕肝裂胆的喊声：“阿毛爹!”紧搂冲上，脚一软，跪步上前，悲痛地扑在贺老六身上。演员层次分明地把祥林嫂儿死夫亡的思想感情表现得淋漓尽致。“二进鲁府”，祥林嫂和一进鲁府时判若两人，脚步沉重，目光呆滞。当叙述到儿子死因，唱道：“阿毛他、他、他也被恶狼把命伤”时，李淑惠采用停顿、静场及移情的表演手法，把祥林嫂在精神上受到严重摧残的神态刻划出来。

(马福慧)

《苦菜花》中冯大娘的表演 评剧《苦菜花》是昆明市评剧团1961年根据中国评剧院演出本排演的。剧中冯大娘由金桂茹扮演。

新四军撤出后，冯大娘和女儿婁子被捕。为了追问新四军的去向，敌人开始审问冯大娘。金桂茹在这一角色塑造中，紧紧把握住这位饱经风霜、几经忧患的普通劳动妇女的特征。她一上场，在打击乐〔长锤〕锣鼓声中，迈着稳健步伐，一步步走到台中亮相，眼中喷射出愤怒的火焰，一字一句地念出：“一步步走进了，敌人的陷阱”。“陷阱”二字起唱，转〔慢二流〕。用这样具有浓厚评剧特点的半讲半唱“干起”转〔慢二流〕的唱腔中，展示了节奏平稳、运腔流畅的优势，又充分发挥了评剧韵味纯厚、朴实大方的特色。尤其在“孩子们，孩子们!”这两句加强语气的唱腔中，金桂茹发挥了自己运腔灵巧、摆字有致的深厚功力，更加细腻而真切地刻划了母亲的思想感情，使其增添了几分纯朴之感。

敌人软硬逼供，严刑拷打，难以动摇冯大娘不屈不挠、视死如归的高风亮节。敌人无计可施，最后实行攻心战术，当着母亲的面，残酷折磨小女儿嫚子，将其打昏，用以刺激母女骨肉之情，动摇其意志，逼迫母亲就范。为了展示母亲此时激烈思想斗争的情景，演员自行设计了一段气势高昂、感情缠绵的唱段，她发挥了自己四十多年艺术生涯中所积累的艺术精华，在自己音质纯正、甜美、音域宽阔的天赋基础上，糅进了青衣、老旦唱腔，并在板眼、字句、气息、腔法的演唱技巧运用上，显示出她娴熟技艺，为塑造母亲这一角色的音乐形象，增添了色彩和艺术感染力。当母亲猛然看到女儿嫚子昏死在地上，快碎步向后移退，用返身一看的身段，采用〔搭调〕板式，干呼：“嫚子呀！”起唱，突破了传统〔搭调〕板式节奏平缓、低沉的调性，发挥了自己嗓音高亢嘹亮、铿锵有力的优势，使唱腔富于时代特色，体现出母亲此时此刻悲愤交加的心情。就在这个“呀”字的处理上，她巧妙地控制气息，使音调翻高上扬，在延长高音区的同时，又轻吸了一口气，使之保持雄厚的内力，配合踱步向前，抱起孩子的身段，紧接唱：“见嫚子鲜血淋，叫了一声娘！”的“娘”字上，压低音区，使音阶下滑迂回，以委婉深沉的行腔，形成了缠绵不尽，柔肠百转之势，把母亲疼爱女儿的心情，伴随泪水，倾泻而出。这种演唱技艺，充分体现了这位出身“梨园世家”的金桂茹受过名师孙凤鸣的指导而长期积累的深厚功力。接着她又唱〔反调〕转〔楼上楼〕的板式：“儿流血，把娘的心痛碎……”这十多句唱腔中，不论在感情处理上，她采取的是抑动为静的表演手法，亲切而纯朴的情感，浓郁的生活气息，始终贯穿在她全剧的表演之中。在吐字归音的技巧上，她力求字正腔圆，气口唇功做到吐字如珠、字断气连、优美悦耳，使之达到了曲尽意未尽，腔完情犹存的艺术境界。

（马福慧）

《皇陵恨》中李上源的表演 昆明市评剧团演出的《皇陵恨》是根据张笑天、韦连城小说《爱的葬礼》改编的一出爱情悲剧。杨跃文导演，叶天壁扮演李上源。

李上源这一人物时间跨度大，要经历由青年、中年直到老年的几个阶段。演员摒弃了常用的行当表演程式，探索人物心灵中蕴藏着的个性。从角色的经历、年龄变化出发，深挖复杂的内心世界。如在第二场“离恨”中，李上源与表妹即将结婚时，李带着喜悦兴奋的心情，身背琵琶、手拿短笛，在音乐声中，背向观众，神采飞扬地快步上场，脚踢褶子，继而用圆场碎步，在弧形调度中转身亮相。同时将手中的短笛换手，轻轻地一绕，凝眸聚望，在眉宇之间透出潇洒飘逸，展现出一个书生气十足的“乐师”形象。

一年后，李上源的未婚妻冯香罗被迫为妃，二人突在宫中相遇，这里有一段平仄对称、音韵有致的台词，如：“曾记得定情在曲江河畔，曾记得桃红柳绿笑开颜。实指望今生多美满……”演员为了探索语言艺术的表现力，在“吐字提纲口”程式的基础上，句子之间不用大锣大鼓，仅以小锣小鼓垫衬烘托，借助伴奏音乐来推动情绪，运用散文诗式的讲白，随着人物的感情发展，慢慢过渡到吟诵式的格式，京白和吟诵相互调节，使之自然和谐，既保持了韵味，又不感到生涩。又如：“表妹呀，表妹！一年来我历尽相思苦，不意相逢咫尺间，亲人见面如陌路，你，你，你！面对亲人不开言。”其中“表妹呀，表妹！”属戏曲中“慢叫头”，惯用锣鼓来衬托气势，但演员却把语言节奏放慢，用吟诵式自由节奏进行，不用锣鼓，只在“你，你，你！”三个“你”字上，糅进颤抖的气息音，以小鼓点增强节奏，用停顿间隔起伏，把错综复杂的心情揭示出来。

十六年后，冯香罗忍辱生子被害出宫，李上源和表妹重逢在舅父墓前，相互倾吐了坎坷遭遇，冯为报仇雪恨，匆匆与表兄离

别。这里要着意表现这对半老情人的欲爱不能、欲罢不忍、依依难舍的情景。当李说道：“如此，为兄告辞！”在“相见时难别也难”的伴唱声中，演员运用了戏曲中“三回头”的表演程式，相互紧握双手，从两侧慢慢拉开，李又冲上，冯背脸挥手：“你走吧！”此刻人物已近中年，坎坷的命运，历尽了沧桑，在情绪上和前几场有所区别，叶天壁采用了武生和老生“起霸”里的后退台步，按音乐节奏，后提腿，一步一退，眼光深情地凝望着冯香罗，第三次回顾时，半掩面半侧身，左手水袖一挡，右手提起褶子，步履踉跄地下场。以内外结合、意境深邃、神形兼顾的表演刻划了人物。

（马福慧）

川剧

《红岩》中许云峰的表演 川剧《红岩》是云南省川剧团根据同名小说创作上演的剧目。导演周企正，许云峰由王树基扮演。

王树基首先从找准人物基调入手，反复阅读、分析了小说中许云峰的有关章节，写出角色自传，并从电影里的相似人物中寻找共同点，以弥补戏曲表现现代人物体验与体现的缺憾。为了使这位穿长衫的工人出身的共产党员形象更为真实、可信、丰满、感人，演员从角色外部动作入手，选择适当表演程式体现人物。他把舞台步与生活步子融合，在人物的不同阶段，强调使用某种步子为主：被捕前，许云峰以生活步子为主，给人以亲切、朴实之感；被捕后，因环境和对象起了变化，为突出角色的大义凛然，一腔正气，许云峰的步伐多用传统的方步为基础。为避免传统戏曲台步痕迹过重，他又适当缩小了“八字步”的跨度和抬脚的高度，在打击乐烘托下，走出铿锵有力的节奏来。

王树基还把传统戏的“踢褶子”、“颤颤步”、“甩水发”、“掸水袖”等动作，合理地化用到许云锋狱中会成岗、斗徐鹏飞的戏

里去。反映了人物的不同情绪。

唱、念方面，王树基突破了自身行当的程式习性，大量地、大胆地借鉴了其他剧种和其他行当的唱念手段，以加强人物的立体感。《斥宴》中，人物动作是痛斥和揭露敌人，形式上以唱为主。若按正工老生唱法则略显单薄，缺乏气势，因此，演员采用川剧传统红生唱法，以扩口音和胸腔共鸣结合发声，使声音洪亮、厚实，有震撼力，产生了应有的艺术效果。

“自白书”一场，是在“魔鬼的宫殿在笑声中动摇”的气氛中收场的。这里，许云峰要求响遏行云、一气呵成、震撼魔窟、令敌胆寒的笑声。若用传统老生的长笑，不能产生上述效果，王树基借用了京剧花脸的笑法表现。同时，又注意到不能一味照搬，否则就失去人物风采了。因此，他对笑声作了处理：开始时，以幽默、嘲笑的轻声，逐渐加强，变为扩口音震住敌人，再转闭口以鼻和头部共鸣消逝。这样，笑声持续时间长，既不僵，又不拖，情绪有对比，给观众以坚定感。

另外，王树基还对人物造型认真进行了研究。由于他当时年轻，气质稍嫩，王从鲁迅先生照片中发现眉宇间有两条“冲天杠”能展示人物沉稳、坚定的气质。于是，在化妆上，他便突出了这一点。当时不少文艺团体演出的《红岩》，许云峰都是穿皮鞋，王树基从角色是工人出身又长期生活于工人之中这方面考虑，改穿布鞋，使人感到朴实可亲。

该剧曾演出百场以上。

(李希麟)

《红岩》中江雪琴的表演 在云南省川剧团 1962 年演出的川剧《红岩》中，江雪琴由周学茹扮演。为了使传统的表演形式准确地体现革命烈士的光辉形象，周学茹用突破行当、化用程式等手段去塑造人物。

在运用声腔艺术展现角色内部动作时，周学茹从润腔、吐字、讲白的音调、强弱、疾徐、情绪方面，力避川剧传统戏里闺门旦、青衣旦那些过分柔弱缠绵之声。在慷慨激昂、怒斥叛徒、勇斗敌特之处，还大胆地使用了男腔，以弥补传统唱腔表现革命志士在气度上的不足。

“悼亲”一场，江雪琴从山城来到华莹山下，即将见到亲人的喜悦，扩大川北游击区之豪情，对革命胜利的憧憬，溢于眉眼。周学茹把传统戏中颇具抒情格调的曲牌〔绛黄龙〕用来展现心声，一表思绪。然而一张布告，一颗悬于城楼的人头，打破了美好的思念。继而发现人头竟是自己的丈夫——华莹山游击队政委彭松涛时，使人物“万壑惊雷”地一震，心情为之陡转，千般情，万种恨，齐涌心头。这段戏中，周学茹大胆地把过去单一的曲牌如〔汉腔〕、〔搭棉絮〕、〔一枝花〕中的一些基本旋律提炼出来，糅合为一板，较妥贴地反映了江姐此时此刻的心情状貌。

形体动作方面，周学茹力求把外部身段和内在心理有机地统一起来。她还借鉴古装戏中“水袖功”和“绦子功”的技巧，用活了角色胸前的白围巾，并把握住身段分寸，不使其单纯卖弄。

当江雪琴认出殉难的丈夫时，周学茹把围巾从肩上拉下一“掸”，便把江姐无限惊讶、茫然的感情表现出来。深深回忆时的独白，周学茹用“云手”转围巾，搭在左臂上亮相，使人物坚毅地强忍杀亲之仇的心态得以展示。江雪琴毕竟是一个经验丰富的地下党员，在虎穴之中，为了革命大业，她必须镇定自若。后来，她又庄重地围上了白围巾，以肃穆之态默默地向亲人悼别，猛地一甩围巾于肩后，稳步下场，走向华莹山，去完成丈夫未竟之业。

（王征 李希麟）

导演处理与舞蹈设计

滇剧《程咬金招亲》的导演处理 昆明市滇剧团 1982 年演出的《程咬金招亲》是文健民根据山东梆子移植的。导演：文建民；音乐、唱腔设计：赵嘉禄；舞美设计：石竹云；主要演员：王灿、马玲、杨宝、白素叶。

导演利用写意的手法来处理演出形式。整出戏不用大幕，不用实景，仅用绘有凤凰的“台框”和带刺玫瑰的“吊屏”作为剧情象征的点缀，同时还合理地利用剧中人“检场”有机地贯穿全剧。

原剧中有两个只有两句话的亲兵和两个鸣锣开道的兵士，导演将这四人捏合为二人。戏一开始，小花脸扮的二亲兵，抬着一块喜鹊闹梅的小匾与穿红挂彩的大花脸程咬金欢快起舞后，亲兵翻开小匾现出了《程咬金招亲》的剧名，烘托出程咬金喜悦的心情。

“翠云闹寨”一场，先是二亲兵抬一“喜”字屏风至台中，而后便诉说太累了，转面对乐队吩咐“不要奏乐了！”随即乐声截止，二亲兵便对观众鞠躬后说：“请各位来宾休息片刻”，于是二亲兵将屏风一转，现出“休息”二字，剧场也就休息十分钟。休息后二亲兵又跑上，喊着“裴小姐来了！”并叫乐队快“奏乐！”又向幕内叫唤“快快布置厅堂”，四义军抬桌椅上，二亲兵又将屏风一转再现“喜”字抬在台后，戏遂又进行演出。程咬金与裴翠云比武时，二亲兵又在前后左右插科打诨，使戏增加了许多风趣。在戏结束时，仍以二亲兵翻开小匾，现出“剧终”二字收场。整出戏，通过两个小丑的贯穿，不散不拖，突出了喜剧的风格。

滇剧《程咬金招亲》的导演有别于山东梆子的导演处理之处，在舞台形式上有一定的突破和创新。公演后，《春城晚报》、

《春城戏剧》曾发表题为《他们迈开了创新的步子》（作者晓秋）、《评滇剧程咬金招亲》（作者李希麟）两篇文章，专门就导演处理作了评述：“突破了旧戏程式，使全剧一气呵成，从而一定程度地扩展了舞台空间，革除了传统戏曲节奏缓慢的弊病，表现出轻松活泼的情趣。”

（李希麟）

滇剧《蝴蝶泉》的导演处理 昆明市滇剧团 1982 年排演的《蝴蝶泉》取材于白族民间传说，导演：王天佑，主要演员：陈婷芸、杨泽洲、杨宝、杨维义、马德媛、刘乐生等。

导演在开排之前就组织演职员深入生活，参加大理“三月街”民族活动，实地感受蝴蝶泉边的民族风情，学习白族民间舞蹈，积累了二度创作的素材，为使民族题材内容与传统戏曲形式的有机融合打下基础。

在排演中，导演有意识地把握住整出戏张弛有序、动静得当的舞台节奏，注意场次的起承转合、冷热交替，以着力表现白族青年的爱情悲剧。

戏一开始，白族男女青年跳起“绕山灵”，对歌觅知音。导演用大幅度的舞台调度，渲染出欢乐的气氛，并将戏曲的“飞脚”、“旋子”糅进了白族民间舞蹈“霸王鞭”、“八角鼓”中，跳出了一段滇剧的“绕山灵”。

随着阵阵歌声的逐渐消失，转入静场。蝴蝶泉边，合欢树下，雯姑与霞郎正倾吐爱慕之情。从表演到音乐上都突出了轻松舒缓的节奏，以经过改革的 3/4 节奏的滇剧〔十锦腔〕为双人舞烘托出抒情气氛，直至俞王上场，“赠钗”掀起了一阵波澜。

喜婆提亲，“飞祸”一场，总管奉命抢亲，戏的情势往下一沉，节奏开始趋向紧张。

霞郎与雯姑在阿花、阿龙的帮助下成亲了，导演有意识地安

插了一段较为轻快的滇剧唱腔〔七句半〕套以小锣〔绞子〕，使整个气氛、速度节奏一转而又为轻松。整个节奏要求人物力求做到“外松内紧”。当总管闯进张家，抢走雯姑、杀死张阿老，戏进入高潮，节奏开始明显趋向激烈。

为加快舞台节奏，导演从全剧的节奏布局出发，将五、六两场并为“计救”一场，使节奏上突然“一跌”，为下一场戏的节奏高潮作了铺垫。

霞郎夜闯王府被擒，怒斥俞王抢走雯姑、杀死阿老的暴行。俞王的整个情绪由压抑到迁怒，由迁怒而暴发，下令处死霞郎、雯姑。不料，俞王后宫失火，他不得不带人救火，阿龙为救霞郎、雯姑舍弃年轻的生命。俞王知中计，下令紧追。此时整个舞台节奏由紧张转为沉重。

“殉情”这场戏是在情节高潮已过，但情感高潮还须集中表现的情况下展开的。幕一拉开，霞郎、雯姑内唱快〔倒板〕上，亮相，接唱〔飞梆子〕。表现上则用“窜翻身”、“劈叉”、“抢背”、“蹉步”一组传统程式动作。俞王带亲兵在紧张的〔急急风〕打击乐声中“双冲”上场，“倒脱靴”双翻下。这一系列手段的运用，显现出紧张、动荡不安的舞台气氛。

喊叫声顿失。无鹰潭边，合欢树下，景物依旧，人事已非。节奏由动荡不安转为惨淡寂寞、沉滞凄凉。导演又在这种悲凉的气氛中，再次掀起霞郎、雯姑的感情高潮，于“情无涯，恨无限……”的悲歌声中使之达到顶点。

除昆明外，该剧曾到四川省成都、峨嵋、简阳等地演出。

（李希麟）

花灯《蝶恋花》中“古道送别”的舞台处理

《蝶恋花》是昆明市花灯剧团根据同名京剧移植的一出现代花灯剧。杜桂甲导演，段菊仙舞蹈设计，王玉霞饰杨开慧，雷琴

书、周娅霞和菊兰等饰群众。

“古道送别”一场，表现杨开慧不幸被捕，乡亲们闻讯后，冒雨前来为她送行的情景。这虽是一段过场戏，但却从一个侧面表现了杨开慧扎根于人民之中，与群众所建立的血肉相连的情谊，同时展现了杨开慧视死如归的大无畏精神。表演的基调是叙事与抒情相结合，艺术形式是载歌载舞，手法上运用了舞剧大幅度的舞台调度。

杨开慧的〔倒板〕与群众的伴唱，呼唤声彼此相应。当杨开慧、毛岸英、孙嫂三人上场亮相时，纱幕后一组组送行群众造型与之关照。逐渐在杨“耳听得声声呼唤深谷萦回”的唱段中，送行群众由静态变为动态，由远及近，由慢渐快，依次从纱幕后撤下，再分别从上下场门上场，冒雨顶风向杨开慧拥来，群众汇成一股人流，使场上押解的匪徒惊恐万状，调整队形，对着奔来的群众。群众造型与杨开慧的亮相，相互对衬，体现了共产党人与群众的情深似海。

杨开慧唱“谢乡亲风雨相送长岳路”时，舞台上组合了村姑们的伴舞，着重表现了一种强烈的爱的情绪。村姑的舞蹈吸收了现代舞的语汇，舞蹈动作幅度较大：村姑们时而跪下，时而立起，运用演员自身的蠕动、抽缩，强调形体的呼吸，在2/4拍子舒缓的节奏中，通过外在的人体动律和内在的情感，表现天怒人怨、山河为之悲泣的情绪。

杨开慧回叙在板仓的革命斗争时，群众以充满感情的形体动作组成一组组连续性的群塑，重现了乡亲们经受的苦难深重的历程，讴歌了革命先烈不屈不挠的精神。

为表现匪徒们的猥琐卑劣，使用大调度，以众匪徒持抢围绕杨开慧，以“矮桩”步圆场一周，再成大斜排，大弓箭步，反衬出杨开慧的气宇轩昂。

（张喆 苏涵）

花灯《山里花》中倒叙的导演处理 现代花灯剧《山里花》1964年由昆明市花灯剧团演出，编剧：王定明，导演：周培民，舞蹈设计：段菊仙，山里花由王玉霞扮演，米罗由雷琴书扮演。剧中第四场表现山里花用双手采茶新技术与养母米罗大婶比赛采茶。米罗比输后，误认为山里花忘恩负义，有意相欺，闷气满胸，继而把二十年来哺育山里花的往事重提。山里花因势利导地向米罗大婶进行了疏通解释。

在这场戏里，剧作者安排了长达七十八句唱词，以独唱和对唱形式，叙述了米罗大婶抚养山里花的往事。导演为了更富于形象性，多层次地体现米罗、艾章收养汉家姑娘山里花强烈的民族感情，改演唱的直叙处理为具体情境和事件的再现，充分调动花灯音乐、舞蹈的表现手段，来丰富这场戏的表演艺术手段。其处理办法为：米罗唱完：“山里花你本是汉家闺女”，舞台暗转换景。灯光复明后，在悲怆、激烈的音乐声中现出山里花父母抱着女儿的剪影。台上藤条树影，阴森雾障，在急速的音乐气氛中，在领唱与合唱声中，艾章用抒情性的舞蹈，表现山里花父母被恶霸黄金万逼害弃儿逃亡，艾章冒死扶孤的情景，形象地展现了凄风苦雨下两个民族家庭的愛和恨，以及血肉相联的情谊，从而调节了节奏，增强和丰富了艺术感染力，推进了这场戏的高潮。

（朱忠明）

花灯《山里花》的舞蹈设计 昆明市花灯剧团演出的《山里花》1964年10月参加云南省现代戏调演，在调演大会期间，舞蹈设计者段菊仙还就舞蹈设计的经验进行了介绍和交流。

该剧描述傣族某生产队为发展生产，推广双手采茶而发生的故事。以歌舞形式贯穿始终。

《山里花》舞蹈总体设计是在花灯传统歌舞基础上，吸收傣、佤尼等民族舞蹈语汇，并使之适应表现剧中人物及生活的要求。

第一场“春茶会”设计者从创造规定的生活情景出发，运用以集体歌舞为主结构，展现“春茶会”民间习俗节日盛况，编舞者采用傣族小卜少卜冒的“象脚鼓”舞、佤尼族舞与花灯舞进行编排。而在“春茶会”归来一段的后半场戏中，为区别情景和表现形式，则采用点线状结构的歌舞形式，以领、伴唱舞，较多安排了队形变化与造型组合，使得唱腔、念白、舞蹈融为一体，做到舞在戏中，从而热情欢快、活泼多变地表达了各族群众丰衣足食的喜悦心情，为戏增添了色彩。

第二场“采茶”，设计者以写意的手法，编排了一组以优美抒情为基调的虚拟性采茶舞蹈。在具体动作提炼上，运用花灯扇花中“半扇”为基调，并在表现情与景、事与人的进程中，节奏层次力图多变，同时把以花灯崑步以及各种不同舞姿串连运用，使其在舞蹈动作上也丰富多样，从生活出发，采取点线结合，多用走点组合形式来体现采茶姑娘的涉足于山岭坡坎，穿梭在茶丛之中，忽隐忽现、忽上忽下、忽集忽散，灵巧的双手上下翻飞、左右开弓、拨动茶丛时多姿的劳动情景，增强了意境的诗情。第二场中有一段情节性较强的、表现不同人物性格的舞蹈身段。编舞者则采取依人物个性来设计舞蹈身段的方法，使得几个不同个性的人物用同一情景中的相似动作来展示不同人物个性。再如第六场“喜临门”，这场歌舞要表现各族人民庆祝茶粮双丰收、欢送山里花上北京参加劳模会的情景。编舞者仍在傣、佤尼、佤族舞蹈的基础上进行糅合、融化，从抒发人物感情出发，以组舞形式再现各族人民大团结的场面。在同一旋律中，表现具有不同民族风采、舞蹈上不同动律、和谐的大集体，既有人物间各自的民族特点，又不失花灯韵味，烘托和加强了戏剧气氛，使全剧达到了沸点。

（攸吉）

花灯《老牛筋相亲》的舞蹈设计 《老牛筋相亲》是昆明市花灯剧团1982年参加云南省现代戏曲剧目调演的创作节目之一，获演出优秀奖。编剧：杨虎、谭祖云；导演：谭祖云；音乐设计：苏庆煌、袁留安；舞蹈设计：段菊仙。

此剧以花灯歌舞贯穿始终，有老牛筋、李小莺等四人的性格舞蹈，还有几段不同层次的群歌群舞，用以表现戏剧情节。

第一段“赶歌会”。此段歌舞以“大地复苏春风吹，喜乘春风赶歌会”为主题，来表现撒梅姑娘热情奔放、欢歌赴会的情景。舞蹈设计者在运用花灯手巾花舞蹈的基础上，吸收了“绕花舞”、“移步”等彝族手巾花舞蹈语汇，并结合整体性群舞，运用动作开朗、手势步伐富于变化的“8字花”、“三步荡”等，使得这段舞蹈达到了情景交融的效果，因此，一开场就向观众展现出一幅新颖热闹的撒梅村寨春天景象。

第二段“对歌”是撒梅风情歌舞。以三个段落组成：以寻伴对歌上场、男女对歌、以结伴离去。依据“哥是松柏万年青，妹是喜鹊绕山林，阿哥阿妹开口唱，山歌唱到太阳升”的情调，在飞场舞蹈时采用手巾、月琴为道具，女舞者以“崴步”、男舞者以“十字步”为基本动作，派生出若干个柔美抒情的舞姿。以月夜、垂柳等为衬景，单人舞、双人舞、集体舞相互变换。开场时，用剪影以表现舞蹈队形的变化处理，以点为主来展现男女舞者初入歌场的情景。对歌时，增用了“平踩”、“柔踩步”、“撒梅步”、“蹉脚步”等动作，以“对子”为主要编排舞蹈构图，唱时配随，群唱对歌时用对称性集体舞处理，使之静动有别，强弱相间，队形变化和构图富有意境，整段歌舞颇有诗情画意，增强了这场戏的艺术感染力。

第三段“团结向前”是全剧的高潮，基本节奏要求欢腾热烈。舞蹈设计者有选择地运用花灯男女“大崴步”多变的手巾、扇花动作，“对花”等构图造型形式，连续展现出一幅欢歌狂舞，

有似百花竞放的歌舞场景，以体现全剧团结奋进的主题。

(攸吉)

花灯《探妹》的舞蹈处理 《探妹》是一出唱、念、做、舞融为一体、舞中有戏、戏中有舞的歌舞小戏。其特点流畅自然，充满了生活情趣。

《探妹》原名《开财门》，属于花灯中的生旦“对子”戏，剧中的干哥（小生）、干妹（小旦）歌舞性强。全剧有很多具有昆明花灯特色的单双人歌舞表演，如第一段，干哥上场以“抱扇走边”作为赶路的基本动作，同时运用了“犀牛望月”、“芙蓉出水”、“撕扇”、“蜜蜂扑花”等舞姿，表现干哥匆忙行路，急欲见到干妹的喜悦激动心情。

第二段梳妆，运用虚实结合的舞蹈身段，如“碎步抬椅”、“抖扇梳发”、“满扇挽髻”、“抱扇对镜”等边唱边舞的表演，表现干妹梳妆打扮、准备接待干哥的情景。

第三段“隔门偷视”：干哥敲响干妹家门后，干妹并未及时开门，而是两人隔门缝互相偷看，干妹对门缝吹灰、干哥眯眼的舞蹈身段，表现得真实、自然。紧接干妹请干哥进门入座时，演员又运用椅子道具做戏，用大跨腿转身，换腿跳步坐，在这里“大扇凉扇”和“跨腿转”的动作组合，表现了干哥见到干妹时激动而又顽皮的人物心情。接着，当干哥坐定后，干妹为干哥传烟点火时，干哥用了“乌龙伸脚”跳转，跪蹉等待干妹点烟，配上干妹左手托掌、右手逗趣干哥点烟的动作，组成一组较好的造型，以及运用“龙摆尾”、“凤穿花”、“二龙出水”和“比脚步”等几段歌舞，以示二人谈情定亲之状，舞蹈动作用得适当又充满了生活气息。

生角舞蹈谱：

“抱扇崑步”全握式抱扇于右臂及腰部之间，脚做小跑状，

双臂前后摆动。

“犀牛望月”侧抱扇，左腿微弯曲上前一步踢右腿同时向左转，左手向前，自然摆动右手侧抱扇，头望右上方。

“芙蓉出水”（开扇）双手捏左、右扇骨遮面，左踏步蹲的同时，双手向下慢露出头。

“撕扇”（关扇）双手捏左、右扇骨，向两边拉开，扇尖对前。

“蜜蜂扑花”（右手“指夹扇”）左腿向前跳一步，右腿后曲膝离地 25 度，同时双臂从后向前划一圈，双腿踏步蹲，双手扑地。

“抛扇”接前一动作，右手指尖夹扇，做小云手后双手交叉于胸前，（右手下左手上）扇尖对前，紧接，扇尖向上快抬起，再将扇柄由内向上抛起扇，转一圈后接住。

“绕扇打背”紧接前一动作，右手“平抬扇”，从左至右拉开，快腕扇背至身后，头看手（扇尖对后），最后扇面打背，同时抬头。

“跨腿转”左腿向前上一步，右腿向右前方抬 90 度，同时右手抱扇向右侧平肩拉出，扇尖向下，紧接着，右小腿向左微曲膝，右手一个大满扇回至胸前，扇尖对左，同时向左转一圈。

“二换腿”（坐）接上一个动作，一拍：右脚落地，左脚自然离地 25 度（微开胯），二拍：左脚落地，双手胸前“大满扇”绕花，一拍一次。

“乌龙伸脚”右腿向右前方伸出的同时，左腿半蹲，然后左脚向上跳，右小腿同时向里收回后又很快勾脚伸出。以上动作在一拍内完成，左右腿动作相同，可向左右转身，双手做大满扇绕花。

“跪蹲”左腿弓步，右膝跪地，脚面着地。

旦角舞蹈谱：

“碎步抬椅”双手抬椅于左侧。双脚碎步向左横移，同时双手抬椅向右往前划圈，手和脚进度一致，眼看双手。

“抖扇梳头”右腿半蹲，左腿向前伸出，绷脚点地，上身转向右侧，头面向左偏，（右手抖扇）双手在左侧交换上下起伏，表示梳长发。（左右动作相同）。

“满扇挽髻”（接前一动作）右手“扇小满扇”，从左下向上双手绕花三次，齐头高，左手向上曲时，手向内挽两次，扶头，右手平抬扇放至左手肘下（表示挽髻），上身微后倾，眼看右前方。

“立扇对镜”做“满扇挽髻”的相反动作，用扇挽髻后，曲时立扇于头侧，左手按掌扶右手时，上身微向右侧倾斜，头向两侧微动，对镜看影的感觉。

“平崑步”全脚踏地，双膝向前一伸一曲地崑动，（正膝形）同时带动胯、腰、肩、双臂向左右摆动（一般平肩），一拍一次。

“小崑步”动作、动律和“平崑步”一样，只是节奏加快一倍，一拍两次，动作微小，双臂在小腹前，提手腕，左右摆动。

（段菊仙）

曲剧《莫愁女》的舞台处理 曲剧《莫愁女》系昆明人民曲剧团根据同名越剧移植上演的。导演：张莹莹、黄群；音乐设计：栗臻。

由于昆明曲剧是一新生剧种，尚未形成完整、系统的表演程式，因此，在《莫愁女》的导演处理上，该剧导演力求走出一条有曲剧风格特点的古装戏路子。他们首先借用戏曲行当的表演程式及京剧打击乐；其次，发挥曲剧表演较为生活化的特点，向着浓郁生活气息的风格发展。

戏一开场，在活泼、轻快的游春描写音乐声中，四丫环扑蝶、抢扇，用戏曲的扑蝶身段扯四角，自然地相逐而戏，圆场，

翻身，小云手和生活中你抢我夺、嬉笑欢闹动作相穿插，程式身段不显生硬，生活动作亦有规范。

莫愁与公子定情相爱，导演借鉴古曲舞蹈“化蝶”的双人舞动作，将“卧鱼”、“小探海”、“双翻身”等戏曲身段组合其中，造型亮相追求外在形态的美感，把少男少女对爱情的渴求形象化。

公子徐澄与莫愁私订终身，老夫人大怒，欲将莫愁逐出府门。导演在这里使用了一组打击乐鼓点：〔独锤〕、〔撕边〕，老夫人往后踉跄步，猛转身，拂袖下。徐澄高喊“祖母！”跪步膝行，打击乐起紧〔撕边〕，套大锣出场，把节奏、气氛一步步往上推。

尾声中，莫愁在〔乱锤〕中出场，她眼被刺，心如绞，步履乱，双手颤，紧接“涮腰”、“下叉”、“乌龙绞柱”等一组大幅度的形体动作，以示莫愁无限痛苦、极度绝望的心情。

曲剧原无成套的打击乐。导演在这出古装戏中，为使人物心理节奏表达分明，恰当地把京、滇剧中的锣鼓经延伸，以补曲剧音乐抒情有余、悲壮不足的缺憾，使人物心理状态充分得以展示。

（李希麟）

评剧《皇陵恨》的导演处理 评剧《皇陵恨》是昆明市评剧团黄光辉、黄聂根据张笑天、韦连城小说《爱的葬礼》改编上演的，由杨跃文导演。

导演在保持评剧原有演唱风格的基础上，根据悲剧基调特性的要求，在音乐伴奏和唱腔配器中，充分发挥了古筝、琵琶、扬琴等乐器功能，使其产生了古仆典雅而又深沉庄严的气氛；以散文诗式的朗诵形式来表现柔情缠绵、音韵有致的念白，加之间奏和插曲的衬托，另有一番诗情画意；在音乐处理上，以弦乐伴奏为基础，交替使用伴唱、间奏和幕间曲来协调气氛，多次出现如

“相见时难别亦难”的主题歌曲穿插，衬托、渲染人物的思想感情；在打击乐的处理上，则是采用少打曲套，多垫点子，以点为衬的手法。全剧基本以自由节奏进行，这样处理，在时空转化方面，显得紧凑和谐。如石皇后欲加害冯香罗一段下场处理，就用一套锣鼓经，台上三人同时起步的办法。太监手捧圣旨和白绫，圆场进宫，冯香罗抱太子快步而上，石皇后也在同一锣鼓中下场，三个不同人物在同一锣鼓中同时完成了自己的动作任务。这样的处理，既加强了舞台同一节奏的完整性，又切去一些不必要的繁杂的上下场的过程，使得舞台节奏紧凑干净。

第六场“重逢”的一段戏中，导演抓住了人物思想感情的转折点，着意渲染了十六年后遭难遇救的冯香罗的上场处理。在主题乐曲声中，她背向观众，从后平台缓缓上场，行至台中，返身迎着观众直奔台口，无讲白也无唱词，将人物深沉、庄重和思绪体现在行进的步履之中，达到了“此时无声胜有声”的意境。第八场“离间”中，石皇后阴谋暴露，迁怒于同党太监马妙良，于是把他推出宫门斩首。为了使这一人物的狂放个性暴露出来，导演着意处理把马妙良拖下去的苦笑、恼笑直到狂笑，笑声一直延伸到下场，笑声中掺糅进轻声打击乐衬托，伴随着笑声逐渐回旋震荡，舞台气氛变得阴森肃煞，冷酷无情的气氛中透出了一个被出卖、被遗弃的替罪羊可悲可耻的奴才的命运。

此剧在昆明曾公演四十多场。

（马福慧）

舞台美术

概 述

新中国成立前，昆明地区最早的戏曲演出是在万年台（也称外台）和广场进行。广场是早期花灯的输出场所，其场地仅有灯彩装点，陈设较为简陋。万年台多建于寺院或大坝子里，此台面对大殿并设有厢楼，如龙王庙、南天台等，有的则没有厢楼，如黑龙潭的戏台。万年台的建筑式样基本一致，戏台三面皆可观戏，台正中有一隔板，称为天官壁（又称三星壁），壁上绘天官像或福禄寿三星像，也有的不绘图以净色处理。舞台左右各设一门，分别书写“出将”“入相”字样。门上挂门帘。台口的两棵柱叫“井口柱”，因其结构类似“井”字而得名，台上并设有楼栏。其建筑结构多为“砖木梁柱飞檐”式。舞台装置为一桌二椅，上铺绸缎绣花桌围椅帔，也有用当时进口的卡拉（细毛呢）制作的，颜色以紫、绛二色为主，沿口镶嵌绿边，并绣有“寿”字或龙、凤等图案。这样的万年台除昆明附近的东天台、南天台、五显宫、海源寺、黑龙潭、玉皇阁、灵光寺、东岳庙、永宁宫外，晋宁、安宁、呈贡、西山等地农村均有此类舞台。

除万年台的演出场地外，还有各会馆里的内台，内台则较矮，有顶棚厢楼，舞台设置仍为一桌二椅。像这样有戏台的会馆，昆明有江西会馆、四川会馆、两湖会馆（湖北、湖南会馆即以后的群舞台所在）、贵州会馆（荣华茶园所在）、丝行会馆（戏剧改进社所在）、芙蓉会馆、盐行会馆、建水会馆（丹桂、云仙

茶园所在)等,此外还有唐公馆、马提台公馆等私人娱乐的私人内台。

昆明早期的戏曲舞台美术只有人物造型,还没有景物造型出现。戏曲舞台美术主要是从演员的装扮上反映出来。在化装上如小生、小旦的俊扮,净角、丑角的脸谱及夸张的面具和可甩动的髯口等,服装(也叫戏衣)由于在色彩上的夸张及不同人物的穿戴,以及盔帽上的锥翎、纱帽翅,身上的靠旗,鸾带等特殊造型使其戏曲人物一出场就能使观众辨别忠奸,对角色的身份一目了然并给演员的技巧发挥提供了条件。

宣统元年(1909)以后,有的会馆变成了戏院(当时称为茶园)。如当时最大的云华茶园(即今省第一人民医院所在,当时称金碧公园)有舞台、正厅、厢楼,已似今日之剧场。云华茶园建立后以演京戏为主,有时也搞京滇合演。由于茶园的兴起,及外地京班来昆演出带来了较为考究的服装、道具,使昆明观众耳目一新。

民国元年(1912)云华茶园演出京戏曾搞过灯彩戏《斗牛宫》。他们重金雇请名工巧匠装潢纸扎各种花灯、飞禽走兽、水陆鳞虫、诸天神像等,用来渲染舞台气氛以此吸引观众争相观看。

民国三年(1914)丹桂茶园也从京、沪聘请超等坤班艺员排演新戏《鹊桥会》,并新扎各种奇花异草,舞台上出现荷花盘放、云雀奋飞、霓裳羽衣、海市蜃楼等妙景,与此同时滇戏也曾上演《鹊桥会》、《斗牛宫》,舞台上龙套演员手持用红绸扎成的彩球,造成水池、栏干感觉,使演员在其中表演洗澡的身段。这种用砌末表现虚拟的水池并与虚拟的戏曲表演相结合的形式,当时颇受欢迎。

民国四年(1915)后,京戏演出时,舞台上开始出现悬挂平面大块软景(一种采取西法透视原理绘制的画幕),作为演出时

交待环境使用。如金殿、公堂、书房、绣楼、灶房等室内景，外景有荒郊、树林等。舞台两侧设有与软景内容相符合的硬片，如龙柱、鼓架、格子门等。这些各戏都可使用的软景就成为戏院舞台美术的长期使用的固定装置。（据说这是上海来昆舞美人员王钧所画）。从这以后昆明地区才开始使用硬片和软景。

民国七年（1918）荣华茶园演出京剧《唐王游地府》，利用砌末把阴曹地府的十殿阎罗展现在舞台上。民国二十三年（1934）滇戏演出《大目连》时，也摆过“十殿”。十殿包括刀山剑林、油锅铜柱等，主要采用砌末和火彩效果及口吐烟火等特技。由于此种演出形式阴森恐怖，影响恶劣，后已废除。

民国二十三年（1934）至民国三十四年（1945）期间，昆明受上海机关布景戏的影响，演出了京戏连台本戏《狸猫换太子》及《穿金宝扇》，机关布景由李学文、张天保设计，贵阳来的陈龙昌搞彩扎，冯玉昆做行头，朱英麟搞面具。为了适应机关布景的需要，开始在舞台上挖洞，以便特技表演。台上出现真火燃烧，真水上台，服装变色等。这一时期张天保和金龙生（搞彩扎）合作为新中国剧社王人美、陶金主演的大型话剧《孔雀胆》、《新牛郎织女》，以及田汉导演的外国剧《大雷雨》等剧设计布景（均在云南大戏院演出）。这些外地来昆明演出的话剧及外国剧对昆明戏曲舞台美术影响较大。如在天一公司剧场（现护国路）演出金素秋、董俊楼主演的新型京戏《残年》、《恩与怨》等剧，就借鉴了话剧的写实布景，和过去挂画幕的平面布景相比，面貌大为改观。与此同时大众剧场（今五一电影院所在）演出王旦东搞布景设计的《抓壮丁》、《茶山杀敌》、《张小二从军》等抗日救亡花灯剧，舞台美术都有一定的发展。

昆明不同时期的戏曲演出，经历了自然光、油灯、烛光、煤汽灯各个阶段。到民国十九年（1930），金碧游艺园经理展秀山为聘请黄玉麟来昆唱戏，特“呈请令饬耀龙电灯公司速为安置电

灯电力。”（见1930年9月24《云南民国日报》）此为昆明舞台使用电灯照明演出之始人。随之最早将聚光灯带到昆明的是一个唱广东戏的薛觉先，及随同前来的一个搞灯光的张学丰。他们当时带来四个自制的聚光灯和两个简单的投影幻灯（后来卖给昆明的戏院，由黄瑞祥管理），并使用自制的有色玻璃纸，灯泡的亮度也由200瓦增加到500瓦。初步改变了用盒子灯箱的局面，使当时戏曲舞台上出现了用色光表现的舞台气氛及天幕出现用幻灯投影的云朵。民国三十六年（1947）西南大戏院演出连台本戏《封神榜》开始用自制转盘效果灯。

解放前夕，金龙生、朱英麟在云南大戏院为《石猴出世》连台本京戏设计布景。灯光：鲁云才、姚天生。春明戏院（后改劳动剧场）的布景设计郑宾，绘景是福建派风格，以黑、红、白色为主，强调黑白调子及光感、质感，他和金龙生、张天保为代表的，讲究噱头、变化、色彩多样，有层次的海派风格截然不同。当时昆明地区的戏曲布景在一定程度上，无不受着这两派的影响。

1949年12月9日云南和平解放，随着解放军进驻昆明，部队四兵团所属的文工团带来了大型歌剧《赤叶河》、《白毛女》及大型京剧《北京四十天》等剧目，在胜利堂演出。这些剧目都有较完整的灯光、布景配合，使昆明观众感到焕然一新，大开眼界。

新中国成立初期，昆明戏曲剧团纷纷上演一些有灯光、布景配合的现代戏。如滇剧《小女婿》、《小二黑结婚》（云南省滇剧团演出）；花灯剧《罗汉钱》、《王贵与李香香》（昆明人民灯剧团演出）；京剧《白毛女》（云南大戏院演出）等。这些剧目的演出，以及川剧、评剧的进入，使昆明戏曲舞台开始打破单一的守旧与一桌二椅的传统格局。各剧种在风格样式上相互学习、借鉴，使戏曲舞台美术逐渐开始服从整体构思的需要。尔后在“改人”、“改戏”、“改制”的方针指引下，戏曲剧目从内容到形式不

同程度都作了一些新的改革尝试。舞台美术也开始追求净化、美化、合理化等，幕条、桌围、椅帔的色彩及纹样图案都有所改进；行头上也能按人物需要对襟、靠、盔头、头饰、靴鞋等，进行了改良；舞台上设置了二道幕，舞台一侧的乐队也作了必要的遮挡。

1956年云南省首届戏曲观摩演出大会，展现了从建国初期至1956年间的戏曲发展状况，大会表彰了各剧种较好的舞台美术设计。如获一等奖的滇剧《荷花配》、《杨娥传》；京剧《阿黑与阿诗玛》的舞美设计：张天保；获二等奖的京剧《屈原》的舞美设计：郑宾；京剧《鸳鸯》的舞美设计：金龙生；获三等奖的花灯剧《红葫芦》的舞美设计：武培根等。为表彰在戏曲舞台美术工作中有显著成就的人员，大会还颁发了舞台美术个人奖。一等奖张天保，三等奖金龙生、郑宾。会演期间《会刊》及《云南日报》曾发表武培根赞扬《阿黑与阿诗玛》舞台美术的评论文章。

此后，舞台美术得到了有关方面的重视，为各剧团补充了艺术院校舞美专业的毕业生，及外地进修回昆人员，初步形成了一支包括设计、绘景、化装、服装、道具人员在内的戏曲舞美队伍。

由于云南系多民族地区，省市剧团先后排演了一些民族戏。这些民族题材剧目都有较完整的灯光、布景、化装、服装、道具，并在传统戏装、头饰、砌末的基础上加以民族化、大众化、装饰化，使之切合民族题材剧目的需要，具有民族特征和地域特点。在戏曲演出民族题材剧目的舞台美术实践中作了有益的探索。

1966年以前，各市级剧团受北京、上海等地演出团体来昆演出的影响，凡上演一出大戏均有较完整的灯光、布景配合，基本结束“拼凑”景的局面，开始注重布景构图的完整性和形式美；灯光也由单纯的白光照明变为塑造人物形象、渲染环境气氛的色光处理。并注重了效果灯具的应用。

1966年后的“文革”期间，京剧样板戏的舞台美术，不能不对昆明地区戏曲剧团有所影响。高、重、实的戏曲布景一时充斥舞台，布景片面强调其真实性，与戏曲的虚拟性表演发生了较大的矛盾。

1976年粉碎“四人帮”后，舞美设计：石竹云、金晓春、冯谦、武培根、张乐天、杨士杰、于文学及灯光人员：张强华、刘胜利、吴孝辉、陈修林、胡庭非、姚天生、田力、高明德等，在继承民族传统的基础上，对幔帐、屏风、柱头、桌椅的应用作了新的探索；根据不同剧情需要，尽量发挥中性装置的特殊作用（平台及幕条的多种变化），摆脱具体环境，塑造模糊空间，调动观众的想象力，意识流和隐喻手法，电影的定格、特写手法在戏曲舞台上广为应用。剧场舞台设施也逐步正规化。科学技术的发展使先进的灯具、先进的操纵系统进入剧场，新材料的应用给舞台美术创作带来了广阔的天地。

继《中国舞台美术学会》成立一年后，云南省舞台美术学会于1982年8月正式成立。同年举办了云南省首届舞台美术展览，展出了新中国成立以来包括舞台美术设计图、舞台剧照、舞台模型及化装头饰、戏曲服装、大小道具、刀枪把子等实物。作品达数百件，展品之多、内容之丰富，是空前的。展品遍布三个展厅，历时十余天。观众在留言簿上题书赞为“舞美之花”。尔后，在省舞台美术展览的基础上选送了十八件作品参加同年在北京举办的全国舞台美术展览，昆明市花剧团《陈圆圆》舞台美术设计图参加了北京的展出。

为适应戏曲舞台美术的发展，云南省文艺学校舞美科于1977年正式开办，到1982年底，共培养了两班设计、绘景毕业生，一班服装道具毕业生，共六十人，先后分配到省、市、地、州各戏曲艺术团体担任舞美工作。

（武培根 金晓春）

面 具

四大金刚面具 面具也称脸子。四大金刚面具多用于神话剧中。云南省京剧院二团演出的《十八罗汉斗悟空》、《真假美猴王》；昆明市滇剧团演出《青儿闹西天》等剧都使用过四大金刚的面具。

过去，四大金刚一般不戴面具，是由演员勾画脸谱。后为了加强神话剧的色彩气氛，有的京剧艺人吸收了寺院内泥塑四大金刚的造型特点，经过变形处理制作面具，以突出这组护法神的威严和法力。

四大金刚面具的形状为阔面垂耳、脑门凸出，鼻大且有红鼻毛，下巴成方形。面具的眼睛上安有小灯泡，开关由演员掌握，使两眼频频闪光。面具色彩分别为浅绿、浅灰、深蓝、肉色。为使四大金刚服饰造型统一，又让面具戴上用纸板制成的象征佛门弟子的五佛冠，并在靠巴掌上扎起黄红色的立体彩绸圈。使整个形象棱角分明，五官突出，相貌狰狞，形体魁伟。

面具的制作材料系用泥胎作模，纸浆裱糊经脱模后，火焙而成；后用铁丝扎制其形，以纸浆糊、垫、捏出形态，干透后用彩色绘成。

昆明地区省市剧团所用的四大金刚面具，不少都是朱英麟、朱芳等人扎制。邻省一些剧团也请过朱氏制作。

（张晓秋）

大头鬼、小头鬼 是滇剧《夜审潘洪》阴曹地府中的两个假形。

大头鬼、先做一个像大头宝宝似的假头，用铅丝扎好骨架，再用棉花，棉纸捏出脸型凸凹，糊上纸，画出人的五官、鼻子、嘴、眼都加以夸张扩大，并画有胡须。鬼头的大小等于肩的宽

长，戴上高出人一头，下到肩部为止。头上戴一顶瓜皮帽，以造成似人非人，似鬼非鬼之感。

小头鬼：先做一个高出人两头的架子，顶端做成小头，下端到肩为止，糊好后画出小鼻子、小眼、小嘴，两撇八字胡。头上戴一顶既像锅盖，又似清朝凉帽样的帽子。

以上两个面具都是套在肩上使用，使真人的眼睛位置在衣服的第一二纽扣之间。所以大头鬼、小头鬼的服装都穿沙外罩，以便演员表演。

制作：朱英麟。

（朱英麟 付莲英）

人物造型

雯姑 滇剧《蝴蝶泉》中的主要人物。其造型以白族为主，但又考虑戏曲化的因素，因此雯姑的两鬓贴片子，前额贴七个小弯，戴七个梅花水钻；头戴白族妇女特有的包头，上面装饰有许多金线和亮光片；右边戴有黄色拖穗，一条假辫子缠在上面；头的两侧还插有各色绒花，耳垂戴耳环。雯姑的服饰基本仿照白族生活中的服装。身穿白色的圆领衣，衣、裤、袖口、袖子中段和裤脚镶有花边；外罩一件红色偏襟无领坎肩，右胸上镶有一朵亮光片花，腰间束一条黄色的裙子；裙子外束一条同裙子的长短一样的黄色长围腰，镶红色花边，并在左下角镶一朵亮光片花，同上衣的花对称，脚上穿普通的布鞋。

雯姑在戏中多次使用的道具“百蝶巾”，系雯姑送给霞郎的定情之物。用黄色软缎做成，绣有各色蝴蝶，并镶有亮光片。当百蝶巾被俞王骗走，以此威逼雯姑与他成婚。雯姑、霞郎逃跑被逼到无底潭。二人把百蝶巾撕成碎片，洒向天空，好似翩翩蝴蝶，凌空飞舞。二人纵身投潭，像一对硕大的蝴蝶扑向水面。

昆明市滇剧团演出。

(付莲英)

霞郎 滇剧《蝴蝶泉》中的主要人物，是一个敦厚善良的白族樵夫。主要穿白族服装，但为了突出他威武的性格，又以戏曲武小生的打扮进行改良造型。他头戴白族青年包头式的帽子，系用多层白绸布制作；身着白色圆领对襟衣裤，袖口、袖中和裤脚都镶有绿色白族花边图案；黑色对襟坎肩，沿边都有花边装饰。为适应表演的要求，霞郎一上场打黑色绑腿；后几场又改穿绿色布鞋。他在开打时，腰间系一块黑色斜三角巾，类似戏曲武小生的短打扮，这样使得霞郎的造型，从装扮上既适应了角色的行当要求，又与民族特点结合为一体。

昆明市滇剧团演出。

(付莲英)

柏洁圣妃 滇剧《柏洁圣妃》中的主要人物。因受唐朝文化的影响，剧中圣妃虽是白族人，但穿着打扮处处模仿汉族：头饰梳成古装头正髻，插正凤，左侧插鬓凤，右侧插花，贴鬓片和小弯，前额中间有刘海（又叫小穗），带有七个梅花水钻（又叫泡子），耳坠长耳环。同唐朝的王妃打扮一样，只是身边的宫女全是白族姑娘打扮，以突出白族的特色。柏洁圣妃的服装有两套：一套为淡绿色、一套为白色，全部装饰着金线、亮光片；外披一件黄色长拖帔，显得华丽、高雅，表现了圣妃的高贵身份。

昆明市滇剧团演出。

(付莲英)

许仙 滇剧《青儿闹西天》中的许仙被骗到金山寺修行，十八年的佛门生活使他年华蹉跎，因此，演员造型采用了须生打扮。戴

黑胡须，脸部底色灰暗，以表现思念亲人的痛苦心情。许仙身着古铜色和尚服及同色僧鞋，外披一件红色丝绒袈裟，镶有金色线条。衬里同衣服的颜色一样。僧鞋也镶有同样的金色线条。袈裟不仅作服装穿，还当表演的道具用。如许仙唱“戴数珠似把锁链架”时，一个转身拿下数珠，揉、搓后，气愤地丢掉，顺势抓起袈裟一角，接唱“披袈裟似把罪衣穿”，并作一丢、一抛的动作，又一个转身解下袈裟，顺势平铺在地，一只手拉着一角不放。随着演员的痛苦表情，边退边绞动袈裟，把它拉起来揉搓，最后作把它撕得粉碎的表演。

昆明市滇剧团演出。

（付莲英）

钟无盐 滇剧《武采桑》中的钟无盐是春秋时期一个丑陋的民间的采桑女子，因聪明过人，后做了齐国的王后。

传统滇剧钟无盐的化妆很有特点。为了表现她的丑，底色打成两种颜色，一半红，一半紫，类似阴阳脸，但仍扮成小旦的扮相；两鬓贴片子，头发梳成民间女子双髻头，并戴各色绒花；身穿绿色绣花褶子，外套湖蓝色褂子；腰间束蓝色绦子；一双连底带面都是黑色的绣花鞋，手提采桑篮子。市滇剧团演出该剧时，即照此造型。

昆明市滇剧团演出。

（付莲英）

曹操 滇剧《蔡文姬》中的曹操，一反以往粉脸奸臣的形象。曹操的化妆，以戏曲老生俊打扮为主，戴麻五络髯口。前几场戏他身穿一套玉绿色改良长袍，束一软玉带，外披蓝颜色平绒帔风，有金色边装饰。头戴一顶八卦帽（即改良八卦帽），绿色的。帽棱角处有金色线条装饰，足蹬蓝色云头鞋，并有绣花图案白色长

布林。最后一场，蔡文姬和董祀即将结婚时，曹操身穿洋红色改良长袍，束玉带，披一件精制的玫瑰红平绒披风。既表现喜气盈盈，又体现丞相风度。

昆明市滇剧团演出。

(付莲英)

阿盖公主 花灯剧《孔雀胆》中的阿盖公主聪明、美丽、善良、正直。其造型用汉族装扮时，突出人物身份及少女婀娜多姿的形体美；用蒙族装束时，突出人物温柔善良的性格及稳重端庄的妇女形象。

汉族装：梳改良古装头，戴三叶形黑丝绒制的固定头饰，佩戴点翠正凤并戴有绢花、耳环；头部后垂洋红乔其纱条，长齐脚跟；穿淡红色乔其纱衣裙，戴玻璃管珠披肩，足穿粉彩鞋。

蒙族装：头戴三叶型黑丝绒头饰，围黑丝绒头箍，镶小泡珠，两鬓垂五串珠帘至脖颈，戴银耳环；穿白色乔其纱紧身紧袖连衣裙，裙边印香草图案；外面罩紧身大红乔其纱裙，裙摆坎肩、领口、脚边镶黑丝绒，滚金边绸盘花图案，脚穿玫瑰红尖头靴子，盘金色云纹图案。

两种造型扮相色调鲜艳，对比强烈，人物性格、年龄、身份突出，又有蒙古族特征。

昆明市花灯剧团演出，服装设计：秦益中。

(雷琴书)

段功 花灯历史剧《孔雀胆》中的段功，大理白族总管。其与阿盖结婚前则是白族武将装束，头戴白棉绸包头，正中插红绒球；身穿白纺绸箭衣，胸前贴金色团龙花图案，扎金色边绸腰带；披白大绸披风，滚黑绸边，镶金色团花图案，足著黑底厚靴。突出人物英俊洒脱的武将风姿。与阿盖公主结婚后是蒙装打扮。头戴

锦帽，正中插点翠太阳形珠花；身穿紫红丝绒锦袍，胸前贴金色边银色龙团花图案，系金色边绸带，黑色缎子花靴子。突出蒙古王婿的身份。

两种不同的装束，突出了白族、蒙古族特征，表现了不同的身份地位。

昆明市花灯剧团演出，服装设计：秦益中。

（雷琴书）

老仙翁 花灯神话剧《哑姑泉》中的主要人物，其造型是：戴白发头套，顶部挽髻，系黄色绸长飘带，两鬓、后脑垂长发，贴白长眉，眉宇勾金粉，戴改良髯口。其面部化妆为一般戏曲老年妆。身穿杏黄色缎面圆领、大袖改良短褶子，金黄色锦缎长围裙，大云肩，腰箍连飘带，裙边、袖口都用深红色丝绒镶金色边，贴银“卍”字盘花图案，脚穿镶金色边黄缎盘花云头鞋。手持龙头拐杖，龙头安有两个抖丝红绒球。老仙翁整个造型夸张、色彩鲜艳，突出了人物的精神气质，又符合老仙翁的性格特点。

昆明市花灯剧团演出，服装设计：秦益中。

（雷琴书）

刺牛怪 神话花灯剧《哑姑泉》中的刺牛怪是拟人化的凶猛牛怪。头部及面部化妆造型突出“牛怪”形象；头戴改良双牛角金色盔，绿色银边额子，前额到鼻子戴半截面具。面具涂金、白两色，贴有红色眉毛，眼睛画黑色下弦月形状，脸涂绿底色，口以红白两色画成横长方形。头部、面部化妆夸张，色彩使用大胆，红绿对比强烈，突出了妖气。身穿紫红色缎面不绣花改良衣靠，镶金色回纹图案，并钉大小银泡。靠腿比一般戏曲的略短，镶有绿色“山”字形亮光片图案，钉金色排扣，脚穿草绿色缎面牛头靴。

整个造型把握住“牛”的外型特征。色调统一和谐，表现出凶猛牛怪的形象。

面具设计金龙生，化妆设计熊长林，服装设计秦益中。

昆明市花灯剧团演出。

(雷琴书)

老牛筋 现代花灯剧《老牛筋相亲》中的“老牛筋”是一个撒梅族老歌手。人物造型要求要犷、粗犷、耿直，具有撒梅族特征。其头戴墨绿色棉绸包头，包头左侧用布做成扇形，镶白、蓝色民族花边，坠桔红、黄色小绒球，再佩插两根山鸡毛；面部化妆浓眉大眼，浓黑的短八字胡略往上翘，手提一个录音机。突出了人物“犷”、粗犷、耿直性格。上着杏黄色对襟衫，外套黑色丝绒领褂，领褂四周用黄色缎及金黄色变光片镶边，钉兄弟民族常用的民族纽扣，下着墨绿色仿绸大腰裤，穿一双白布短筒袜及草鞋（黑色皮制），鞋头各有一个红色小绒球。

整个造型色彩鲜明，对比强烈，既有民族特征，又有时代气息，符合人物性格特点。

昆明市花灯剧团演出，服装设计：秦益中。

(雷琴书)

阿克妈 花灯剧《老牛筋相亲》中的阿克妈是一个热情、开朗的撒梅族老大妈。头饰根据生活中撒梅族妇女惯用的“一块瓦”包头进行装饰、系用宽十五厘米，长三十厘米的黑丝绒内加硬衬片，再连上一块黑丝绒，制成一块瓦形包头，用长条黑丝绒做成圈形，连在椭圆形空心发髻上做头箍。用彩色玻璃管装饰，加钉亮光片成满天星形。其身穿深蓝色丝绒坎肩，淡春花色的袖筒直接连在坎肩上，镶红、白色撒梅族常用的花边，系淡蓝色贴民族图案围腰，脚穿蓝缎绣花帮尖鞋，鞋尖装饰红色绒球，民族花布

包为手提道具。

昆明市花灯剧团演出，服装设计：秦益中，头饰、道具设计制作：雷琴书。

（雷琴书）

刘曼萍 昆明曲剧《少奶奶的扇子》中的少奶奶刘曼萍，为西式典雅打扮。梳一头盘有珍珠的高髻花瓣式披肩长发，戴一对红蕊白瓣的头饰花，右侧鬓角卷曲，贴假睫毛；穿一件鲜红色透明纱的紧身拖地连衣裙，敞胸式双绉边圆领及耸肩喇叭袖，袖口有大绉边，腰间装饰凸花和蝴蝶结，裙门襟为开门式，并镶有大绉边，内衬前白后红的纱裙；戴一双长至手肘的黑纱长手套，穿一双坡跟白凉鞋，手持白羽绒扇，并挂一精制小挂包。

昆明人民曲剧团演出，服装设计：王红。

（季逢时）

金曼萍 昆明曲剧《少奶奶的扇子》一剧中社交场里的交际花，是少奶奶的母亲，中年风韵女士。其造型为头梳曲螺丝髻高头发式，两鬓角呈夸张性卷曲，发髻上盘一串珍珠，粘假睫毛，耳坠略长且光亮，项戴珠状项链两串；身穿淡湖蓝色透明纱成蝴蝶式紧身长裙，敞式圆领，耸肩绉边蝴蝶袖，裙摆是三层大约叠成塔形直至膝盖；脚穿一双玻璃跟凉鞋，手臂挂有粉红色绸底，镶缀珠的圆形拉链挂包，手持白羽绒扇。

制作材料在原绸料服饰基础上改用尼龙纱，经舞台色光照射达到一定效果。

昆明人民曲剧团演出，服装设计：王红。

（季逢时）

沈凤喜 昆明曲剧《啼笑因缘》中的沈凤喜是 30 年代，北京唱

大鼓书艺人，其造型为梳一条独辮，头顶横档扎红头绳小辮，两耳戴圆形小耳环；身着紫黑色与大红色相间的格子花布旗袍，罩一件黑绸姊妹装无袖领褂，高领口，周围用白色和金色镶边，穿一双方口黑色布鞋，手持鼓签。至沈凤喜当上学生后则梳“五四”时期青年女学生短发，穿一身粉绿色涤棉做底，加上一层白色透明尼绒纱制成的圆摆姊妹装，领口、襟边、摆边都镶有朵状花型装饰图案花边，袖子略短，袖口呈喇叭状，下穿齐膝黑色百折裙，脚穿一双短白色线袜，套黑色中跟皮鞋。

制作材料采用涤棉色料做底，外加透明尼龙纱合成。在舞台灯光照射下，可随色光变化来衬托演员。

昆明人民曲剧团演出，服装设计：王红。

（季逢时）

张三丰 昆明曲剧《张三丰》的张三丰是昆明民间传说中的云游道人，似疯非疯，除恶济贫。他年轻时，头戴黑散发头套，发髻扎蓝色绸方巾；身着深蓝色缎子短大襟道服，贴有黑色丝绒树叶形图案，并用黑色丝绒渗白点镶脚边，黑色护腕上镶有荷叶绉边，及金色条纹图案；下着蓝色绸裤，穿一双长筒老白布袜及草鞋（黑色皮制），鞋头装饰有抖动红绒球；腰系坠有五条滚金色边短飘带的深蓝色腰箍，上面饰有满天星式亮光片及金色云纹图案，短飘带剑形带头坠有须珠，中间一条绣有金色“佛”字。其身背宝剑，腰挂酒葫芦，一付道家打扮。

昆明人民曲剧团演出，服装设计：王红。

（季逢时）

黑色五叉莲花形凤冠 花灯剧《陈圆圆》中云南平西王吴三桂之爱妾陈圆圆所戴的头饰。头饰设计为黑色五叉莲花形凤冠，它吸收了京剧凤冠样式，似莲花形，高十四厘米、宽十八厘米，底座

圆周为二十六厘米，系改良古装头饰。制作材料为黑色丝绒、海棉、铅丝、乳胶。用针将有机玻璃扣、彩色电化铝、镀金小链等做凤尾，小花、小坠子装饰在骨架上，两侧再配戴鱼嘴凤扣和蜻蜓挑凤。

昆明市花灯剧团演出，设计制作：雷琴书。

（金蕾）

蚕蛾望月式 花灯剧《陈圆圆》中侠女杨娥所戴的头饰。头饰是用一个三十六厘米长、二点五厘米宽的黑丝绒及铅丝、乳胶、泡沫条用针线贴缝起来，再合成一个椭圆形，上边贴缝上白泡珠及玫瑰色电光片满天星。这个椭圆形如半个月亮，成为头饰的一半。另一半则用一根三十五厘米长的犀牛尾做成发卷，形状像蚕茧，跟半边月组合成一体，梳置在演员真发上，再配戴上一朵粉红色小花，一支挑凤，从后向前扎上一条蓝色三角纱巾，以衬托勇敢、机灵的年轻姑娘杨娥的形象。

昆明市花灯剧团演出，设计制作：雷琴书。

（金蕾）

蝴蝶头饰 花灯剧《陈圆圆》一剧中平儿使用的头饰。头饰采用两条长四十厘米、宽二十厘米的塑料泡沫，内穿一根同样长度的细铅丝，外粘贴黑色丝绒，制成一对形状像蝴蝶的圈形；并用金色线、花边、彩光片装饰，蝶翅中间坠三根用彩线缠绕的假发条，正面插粉红色小绢花，背面扎彩结长飘带，组成固定发式，使用时与演员真发结合为一体即可。

昆明市花灯剧团演出，设计制作：雷琴书。

（晓明）

金色蛇形髻 昆明曲剧《张三丰》中蛇妖的头饰。头饰是用黑色

丝绒缝制成条状，内装铅丝弯曲成螺旋形，顶端向下坠，形成盘蛇之状与假发髻合成一体，固定于装扮者向内卷曲的披发顶上，又用铅丝穿珠造型成花插于黑丝绒上并用金色链珠盘绕于螺旋形上，右边插坠须簪，右边坠须珠长至肩，并固定在螺旋体最顶端。耳坠采用红色大玻璃珠装饰。

整个头饰造型成盘蛇状，利于人物造形。舞蹈中牢固、轻便，并方便抢装更换。

昆明人民曲剧团演出，设计制作：王红。

（季逢时）

双圆珍珠髻 昆明曲剧《张三丰》蚌壳姑娘的头饰，头饰是用假发做成双圆状一下一偏分别固定于顶上，两束长发从两鬓垂至胸前，刘海采用大卷式形成几个圆圈。两圆团假发与装扮者头发相接处装饰珠状花形，插上玻璃管与珠子相穿成串长至肩部的闪亮水晶状簪。整个造形有蚌壳镶珍珠之感。

昆明人民曲剧团演出，设计制作：王红。

（季逢时）

云朵束髻 昆明曲剧《莫愁女》中莫愁的头饰。头饰是用黑色丝绒缠缝成条状，再变成向后呈放射状的三个椭圆形合在假发做成的发髻上；然后固定在装扮者顶发上。在髻与顶发相接处，横向装饰一串绢花，耳鬓旁一朵大些，颜色与串花有所区别。再用铅丝穿珠造型，成花形装饰于髻两旁，并插坠珠簪，刘海从额中分成二束呈八字型弯曲朝上，鬓角也夸张弯卷。

这种以黑色丝绒代替假发的办法制作简便，一改传统戏曲两鬓贴片的头饰发型，有一种夸张的造型美。

昆明人民曲剧团演出，设计制作：王红。

（季逢时）

如意莲花髻 昆明曲剧《莫愁女》中邱彩云的头饰。先将装扮者束发于顶，与假发相盘成髻，再用黑色丝绒做成放射状的三块扁宽型固定髻上，刘海从左右额角呈两圆形向上弯曲，使整个发型成“如意莲花髻”式；又于髻中插佩珠子串成的开屏式凤凰钗，髻两旁各佩饰玻璃料珠及闪光料做成的花形饰物，髻上方插坠珠须簪，耳戴水钻耳环，眉心贴红珠，使装扮者有官宦小姐之态。

昆明人民曲剧团演出，设计制作：王红。

（季逢时）

道 具

拐棍枪 是滇剧《青儿闹西天》中，根据扮演青儿的演员条件设计的道具。因青儿上西天是赤手空拳，她要对付武艺高强的十八罗汉，只有夺取对方手中的兵器。为了适应青儿使用所以就把长眉罗汉的禅杖改为拐棍枪。枪的长短、粗细同禅杖一样，上头有一个云头（云朵形状），云头前面有一个弯角，能勾挑别人的兵器；下端是一个枪头。整个道具均用木料雕成，涂上金色。当十八罗汉捉拿青儿时，青儿从长眉罗汉手中夺过该兵器，打出手时可用云头挑挡、勾，横握在演员手中当刀枪把子使用。

（朱英麟 付莲英）

毛驴 花灯剧《接老因》中使用的道具毛驴是在普遍使用毛驴道具的基础上改进制作的：先用铁丝扎成可以分为头、颈、身三段骨架，用布裱糊，脖颈和身连接处用布打折粘牢，两耳利用重心摆动原理可以活动；驴尾用弹簧为骨制作，具有弹性，再用粉色进行表面加工，深蓝色丝绒围裙用以遮挡演员的双脚，并略去四只驴脚，运用时方便。头、脚、尾可灵活摆动，有利于配合演员

的舞蹈表演。

设计制作：金龙生。昆明市花灯剧团演出使用。

(雷琴书)

掌心雷 是滇剧《青儿闹西天》中使用的特技道具。剧情中青儿为救白娘子，在无计可施的情况下，用掌心雷击毁“雷峰塔”，救出白娘子与其子相会。掌心雷使用直径一点五厘米，长五厘米的铁管制作，内装硫磺、硫酸美、氯化钾等化学原料。引爆系统使用三伏直流电池，藏于演员身上。使用时演员右手握掌心雷，左手接通电源，即时便可爆炸。

设计制作：刘胜利。昆明市滇剧团演出使用。

(金晓春)

手巾 扇子 花灯歌舞剧常用道具手巾、扇子，是花灯剧种的特点道具，属花灯表演形式中的一大主项。它载歌载舞主要的道具就是手巾、扇子。花灯的手巾、扇子表现技巧多样。如扇子技巧就有半扇、点扇、满扇、团扇等十余种基本动作。手巾也是如此，配合上花灯剧特有的崴步，就形成了饶有风趣的云南地方剧的花灯灯味及乡土气。花灯的手巾、扇子在花灯舞台上运用广泛，技巧高超，可与其他剧种的刀枪把子相媲美，是花灯歌舞或花灯剧中表达情意的主要道具。

手巾：按剧情需要，给予演员厚薄不等，尺寸不同，样式各异的手巾，用料质地和颜色调配须与服饰造型相统一。手巾形状一般为四方形、六角形，上绣花鸟等装饰图案；四边饰有各色排须穗子，也有无边有图案，无边无图案等几种。制作材料有绸、绒、丝、布、羽毛等。

扇子：根据剧情需要，可配给演员一把或多把各种颜色，尺寸不等及不同材料制成的扇子。一般扇子尺寸为七点五至八寸、

九寸、十寸、十一寸、十二寸等几种。质地有纸扇、绸扇、纱扇、羽绒扇、花扇及绸制软边扇、无边软扇、加长软边扇等等。颜色通常有红、黄、粉蓝、绿、白等净色，也有过渡色彩扇。扇子开面有一百八十度开面、三百六十度开面。演神话剧或因某些剧情需要，还有加亮光片和小灯泡的特殊扇子及变色技巧扇子。

（朱忠明）

翻板桌子 花灯剧《螺蛳姑娘》中的特技道具。制作材料为：八厘米圆径的竹子做桌脚，三层板做桌面和桌围。方法是在桌面上锯出一个五十平方厘米的方洞，再另做一块五十平方厘米的三层板桌面铺上，用八号铁丝牵引连接外框桌面，使之可以上下翻动。另有一线隐于桌下右角。演出时，一牵动拉线，桌面就翻转过来。在可翻动的桌面下，固定置有四个碗，内装鸡、鱼、肉等食物。桌面上做一小槽，内装火药。桌面先用三层板制作，再用竹子剖成两半钉上。桌围后面是空的以便引火药电源及拉线通过。桌子前围亦有一小槽，内装火药。使用时，接通电源，烟雾升起，同时启动拉线，翻板转动。等烟雾消失，桌上即出现饭菜。给人产生饭菜不知从何而来的神奇感觉。使用两处火药烟雾的用意是：前面的烟雾起到遮挡翻板转动的作用，桌面烟雾起到热气腾腾的饭菜出现，使观众产生错觉和真实感觉。

尺寸：桌高八十厘米，长、宽九十厘米，内框五十平方厘米，桌围宽二十五厘米。

此道具演出时舞台效果甚佳。设计制作：金龙生。昆明市花灯剧团演出使用。

（朱忠明）

金针 神话花灯剧《哑姑泉》特技道具，是刺牛怪的镇山宝，用绘制幻灯的透明胶片制成，长六十厘米，直径四厘米，外形似管

形长针。管内装置红绿两色小电珠各十个，底部装铜片开关，电源使用两对五号电池。演员操纵开关，金针即出现多种色彩，起到金光闪闪的效果。

设计制作：李思谔。昆明市花灯剧团演出使用。

（雷琴书）

小龙 小龙是花灯舞蹈使用道具。材料用竹篾、棉纸、塑料泡沫等。制作方法是龙头、龙尾用竹篾子编成龙形骨胎，再裱上棉纸，龙头特殊部位，用纸浆粘贴造型，然后贴金上色，龙下颌及尾巴用泡沫、海棉造形，再用布裱，上色后与龙身合成；龙身用红布做底，金纸剪成龙鳞状粘贴在红布上做成，龙须用红色毛线折成绒须状粘贴，龙头龙尾中各装置一根立式圆木，以便演员表演时抓拿。

特点是运用方便、灵活，便于操作。表演时，演员一手执龙头，一手执龙尾，龙身盘缠在身上，造型既美，又能起到活跃舞台的艺术效果。小龙全长二百七十厘米。

设计：金龙生。制作：李思谔。昆明市花灯剧团演出使用。

（朱忠明）

石骆驼 石骆驼为花灯剧《孔雀胆》中使用道具。制作方法是仿真骆驼的形状，先用粘土捏出舞台演出所需要的姿态，制作时放大到舞台所需尺寸。再用竹篾编成骆驼骨胎，用布裱糊后再用纸浆加工造型，定型后涂上所需颜色即成。

石骆驼呈跪卧式，高一百厘米，长一百五十厘米，宽六十厘米，底座高七十厘米，宽六十五厘米，长一百一十五厘米。

特点是：属大型舞台立体道具，坚固，分量轻，质感强，犹如花岗石雕凿而成。

成品曾参加 1982 年云南省第一届舞台美术展览。

设计制作：李思谔。昆明市花灯剧团演出使用。

(朱忠明)

蚌壳 蚌壳是花灯舞蹈中使用的特殊道具。以往制作均用篾编布裱上色。为了美化神话剧人物造型，渲染烘托气氛，市花灯团改变了以往民间传统制作方法：先用篾编出蚌壳外形，再将白尼龙纱折皱缝制，蚌壳呈半透明状；再用绿亮光纸制做蚌壳纹路，在壳内装若干彩色电珠；壳底做一暗袋，袋内装一号电池四对，电线接通各色电珠。表演时，演员手指戴一铜环做电刷用，接触分组电位，使电珠分组忽暗忽明，像无数珍珠在熠熠闪耀，达到神话意境。

蚌壳高一百三十厘米，宽一百厘米，厚六十厘米，围边宽十厘米。特点是重量轻，外型美，装饰性强且使用、装拆方便。

设计：李思谔。昆明市花灯剧团演出使用。

(朱忠明)

舞台美术设计

《山林小哨兵》的舞美设计 该剧是表现白族小哨兵机智勇敢与坏人周旋，保住国家木材的故事。1981年由云南省文艺学校滇剧科创作演出。

构思设计根据该剧系小型儿童滇剧的样式，因此，着重表现白族特征、地域特点及森林感和儿童情趣，以提虚抑实的写意手法力求视觉形象节奏跳跃，色调清新。因舞台主要位置的土坡上设一护林哨棚，作为画面主体形象及表演支点，又以夸张、概括、装饰手法表现苍山，变形松树及幼林、大蘑菇等。这些景物呈现在云雾缭绕之中，犹如童话世界一般。当小哨兵做梦时，树片突然透明，后面转盘灯转出红、黄、蓝三色光，天幕繁星闪耀，蘑菇发亮，塑料薄膜条鳞光耀眼，顿时成了梦幻世界，各种

小鸟在歌声中欢乐起舞，充满生机与活力，由静景变为动景，情景交融，妙趣横生。整场景犹如一幅装饰变形的风景图案画。

该剧录像片曾参加全国儿童剧汇演（江西南方片调看），舞美获好评，舞美设计图曾参加 1982 年云南省首届舞台美术展览。

云南省文艺学校滇剧科演出，舞美设计：武培根。

（土木）

《关山月》的舞美设计 该剧主要描写建国后的 1975 年至 1976 年之间在缅甸的部分蒋军官兵为回归祖国所进行的一系列政治斗争。他们最后终于扫清障碍，为回归祖国创造了条件。1980 年昆明市滇剧团首演。

由于这个戏的主要情节在国外展开，设计者抓住“国外”这一特定环境，在舞台布景形象上选用了亚热带特有的椰子树、铁树、剑麻等植物，缅寺、金塔、圆形廊柱、人体雕塑等特点，使较强的建筑形式及摆设构成一幅异国情调的图画。

戏中第二场和第五场，具体环境要求是缅甸“曼德勒”金昭寺客房。设计者在布景主体形象上采用彩色玻璃格子门，及横梁上悬挂书有“佛法无边”金色大字的匾额，杏黄色幔幕及大红柱，挂有字画的灰墙，中式太师椅、茶几、圆桌、圆凳等柚木家具；室外以白塔、剑麻等形象构成远景，使之成为具有中国寺庙特点又有异国情调的客房环境。另一国外景是泰国清迈市郊的光武新村黎文荒的花园。为了区别于异国缅甸，设计者采用半月形廊柱建筑样式及女人体雕塑构成欧式小别墅环境，以优雅的情调来反衬张桂凤投靠外国，背叛祖国进行阴谋活动的可憎性。国内景则用大青树，界碑老林作为祖国边疆（边界）的特定环境，突出了黎文荒留在国外之女黎秋月肩负党交给做其父回归祖国工作的艰巨性，为其告别生母远离家乡做了气氛上的渲染。

此剧在设计构思和体现上采取了写实风格，作为在戏曲演现

代戏的用景问题上做了有益的探索和尝试，该剧舞美设计图曾参加 1982 年云南省舞台美术展览。

昆明市滇剧团演出。舞美设计：冯谦。

（金晓春）

《隔河看亲》的舞美设计 此剧是昆明市花灯团 1962 年根据广西彩调剧本移植的一个喜剧。舞美设计根据闹喜剧风格，适应戏曲虚拟表演的特点，采用一桌二椅的传统样式及简练、变形、夸张的装饰手段，用一组经过装饰的中间有圆窗的房片，通过变换部分小装置则构成不同场景。如“求亲”一场；窗内挂上窗格图案，在窗两边挂上一付对联；舞台右侧置一花架，台中放置一桌二椅，一个小地主家庭室内环境便一目了然。“说亲”一场又把圆窗内的窗格图案换成一个夸张的金色大铜钱，对联翻个面，又是一场景。“以景寓人”象征着另一个视钱如命的地主形象。“成亲”一场：同是一组景片在圆窗内换挂圆形大红双喜字，台左置一床片，桌上放置一对红纱灯又成了热烈的喜洋洋的洞房。床两旁的大红木箱各藏一人和表演结合，又造成了强烈的喜剧气氛。“看亲”一场，充分利用舞台假定性特点，左右各用了装饰性的柳条及变形的石块景片，造成一条虚拟的河，使虚拟表演得到了很好的发挥。“合亲”一场的处理，则在台中置一变形的“藤缠树”象征两家地主的少爷、小姐和长工、丫环盘根错节，移花接木的错综复杂纠葛。最后让丑小姐配了丑少爷，长工和丫环缔结美满姻缘。

由于设计者掌握了传统戏曲虚拟的特点，立意明确，构思巧妙，形象简练，寓情于景为导演及演员的艺术创造提供了很好的条件。使整个舞台既充满浓烈的闹喜剧气氛且风格又统一谐调。

昆明市花灯剧团演出。舞美设计：许勃。

（金晓春）

《乐呵呵》的舞美设计 花灯剧《乐呵呵》是参加 1982 年昆明市

创作剧目调演的一出小戏。

舞美设计者一反过去设计农村题材剧目时常用的装饰型、图案型的创作手法，另创新格。

首先，理解剧本主题所反映的思想内涵——批评不正之风，赞扬主人公乐呵呵风趣、微妙地帮助大队长之妻“小米辣”改正错误行为的正义之举；紧紧把握了该剧活泼、流畅的基本节奏，创造清新、明朗而又热烈的舞台气氛。设计者在昆明市富民县农村体验生活掌握了第一手资料，从不同角度、不同侧面观察、记录研究形态各异的景物，摄取各种门、院、厅、堂的不同形象，绘制出与轻喜剧样式相适应的舞美设计图。

具体构图是舞台左侧一丛长在茂密绿草中的翠竹，台中设两块竹子围篱；右侧是一道横断面的院门，院门旁斜长一支梅花；舞台口上端设一带有装饰性的蓝色丝瓜藤台框，台上置有矮桌、矮凳。整个构图布局合理，重点突出。绿竹、红梅、粉墙、灰瓦形成色彩的多样统一。而竹子、围篱、院门、桌凳等舞台支点，给视觉空间、动作空间、心理空间以有机的联系。这种洗炼、概括的“以貌取神”的处理，唤起观众对环境的联想；鲜明的色调，给观众以美感享受。整个舞台气氛充满当代农村生气勃勃、欣欣向荣之感。梅花，翠竹又暗示主人公乐呵呵开朗、坦诚的性格和崇高的思想和无私的情怀。

该剧的舞美设计者遵循中国戏曲以少当多、以简代繁、虚中显实的舞台布景规律，将传统的绘画疏密、对称、烘托等布局原理应用于戏曲舞台，力求达到民族化、习俗化的要求。该剧舞美设计实为在一桌二椅的朴素装置基础上的创新之作。

该剧舞美设计图曾参加 1982 年云南省首届舞台美术展览，并刊登于 1982 年 8 月的《云南日报》副刊。

昆明市花灯剧团演出，舞美设计：金晓春。

（张晓秋）

《陈圆圆》的舞美设计 昆明市花灯剧团 1981 年首演的新编古装花灯剧《陈圆圆》的舞美设计者，以剧本为依据，从内容出发，紧紧把握在明末清初时，昆明城传奇女子、悲剧人物陈圆圆与平西王吴三桂政见不合而离异出家的主线情节；实地考察了有史可循和民间传说陈圆圆所生活过的“安阜园”“五华宫”“莲花池”“梳妆台”等地的遗迹；阅读了大量史料，传奇故事，确定构思蓝图。设计者遵循戏曲传统美学原理，用虚拟，写意的创作构思和表现手法，贯穿舞美设计的全过程。

《陈圆圆》的舞美设计不追求瑰丽华贵的王府大实景，而是采用为表演提供较佳活动空间和暗示性强的纱幕、平台、白框所组成的单元变化统一装置；以适应动作、点明环境，渲染气氛的屏式围栏、屏风及夸张的绘有桔红色凤鸟的梳妆台，以及红色宫灯、立体的绿色荷叶、粉红色芙蓉等景物；构成包括支点在内的多层次视觉空间。随着剧情的发展变化，景物由暖色逐步向冷色的色调处理，突出了舞台美术综合体现的整体形式感。

《陈圆圆》在纱幕使用上打破了传统的蝴蝶幕格局，以能唤起观众联想的一组组垂直纱幕条，象征威赫显势，虎踞云南的平西王府内院的圆柱，用形态各异的纱幕升降，变化王府中的不同场景。除固定一组与天幕平行的主平台外，还使用多变支点，暗示环境的中性装置小平台和台阶，使舞台调度增强多层次的立体感。

第八场的荷花，宫灯，不仅起到点明环境的作用，也有象征陈圆圆“出污泥而不染”的节操和气质之意，色彩上形成鲜明的对比。最后，用一束特写光射向陈圆圆，造成人去楼空的悲剧气氛。

《陈圆圆》的舞美设计图曾被选送参加 1982 年 8 月云南省舞台美术展览，同年又参加了在北京举办的全国舞台美术展览，曾刊登于《舞台美术与技术》第三期。

舞美设计：金晓春。

（张晓秋）

《红石岩》的舞美设计 该剧是昆明人民曲剧团 1959 年创作，向国庆十周年献礼演出的剧目。

为了使舞台美术的形式美与戏曲表演的造型美达到有机统一，因此，该剧的舞美设计构思注重形象的抒情性，虚实结合的谐调性、布景绘制的装饰性。如用带有装饰性的线条造型显示了坚硬的岩石、房片、树木等硬片，并做到搭配合理、布局匀称。再用绘制成土坡、石块的小平台；为衬托主要演员唱歌、塑像造形时的舞台调度服务，同时也为演员虚拟性的表演提供了多空间的、灵活的舞台支点。而室内景用对称构图给人以“安定感”，对传统的帷幕及图案纹样进行了恰当取舍，突出民族图案的装饰风格，力求达到民族化。总体结构以装饰性帷幔和装饰硬片为基础，注重色彩的渲染；构图的简练。例如，一场景俱乐部门前，蓝色夜景，一块深蓝色剪影岩石片从仰视角度强调岩石的巍峨高耸，并有一股向左方延伸的动势，岩石尽头有隐约的群山环抱。岩石前景是绘有民族图案的门坊墙片；一丛树叶吊景、土坡、小石台构成了宁静的山乡夜景，优美动人。撞岩一场；只剩第一场的岩石景片及乌云滚动的天幕投影，示意悬崖路绝之意。当演员从土坡“登”上岩顶“撞岩身亡”时，岩石上红光照射，岩顶渐红，暗示“血染红岩”的主题。以上均采用蓝色冷调，为其他各场色彩做了铺垫。“骂寿”一场内景则用帷幕做底，中间挂有民间装饰图案的中堂吊屏，前面是蝴蝶幕。各场以不同图案纹样变化，与帷幕升降及道具移位，迁换场景，做为内景处理。

整出戏吸取了戏曲的简洁概括，形象性强的布景装饰风格又以民间剪纸图案融会一体，呈现出富有乡土气息的农村景色。

舞美设计：张乐天。

（季逢时）

《茶花姐妹》的舞美设计 该剧 1982 年由昆明人民曲剧团演出，

曾参加全省调演。

舞美设计以昆明农村撒梅族村寨为背景。构图以单纯明快的装饰风格表现剧中主人公的心灵美及对理想的追求。采用绘有茶花图案的基本装饰台框，在台框横沿垂挂开满茶花的吊景，以假定性结构制约了整个舞台造型和空间，使富有抒情色彩的剧情更形象化，构成和贯穿戏剧外部形象的独特艺术语言。每场只换动局部象征性的少许景片如构线房片、花架、亭阁屋角、山石崖片、纱幕等部件景片来改变场景，贯串全剧。选择了装饰性和非幻觉的简炼组合景，构成舞美设计的完整构图。如第一场，前后有油棕树、椰树、小房片，配以几盆盛开的茶花构成了农村的小庭院。室内景一场，垂挂纱幕，台中设一置放盆花的工艺白色花架和桌、椅等陈设。游园一场则在装饰框两侧各伸出一亭阁屋角，挂上灯笼，装上彩灯。台中置一象征水池内的孔雀雕塑造型；并安装各种透明色灯，渲染了节日气氛。全剧各场均用象征写意式景片作为主要景片，与序幕台口无缝纱上投影的郭沫若诗句“茶花赞”相呼应。幕终时天幕投影是一朵巨大的山茶花光芒四射，起到暗示、隐喻的艺术效果。

“茶花姐妹”的舞美设计曾参加 1982 年 8 月云南省首届舞台美术展览。

舞美设计：杨士杰。

（季逢时）

《祥林嫂》的舞美设计 1956 年昆明市大众游艺场演出的曲剧《祥林嫂》的舞美设计吸收了话剧的布景风格，采用平面绘画布景的透视画法；构成匣形内景装置。为剧情提供假定情景，在时空上下功夫，用绘画性布景装置代替装饰性传统帷幔，以中堂屏为主，用硬片做基础而构思设计的。如“鲁四老爷”家一场景，中间置一块画有虎形的画屏，两旁挂有两幅对联和镶着大理石的

装饰条屏，以及中式木窗格子门和四根柱子组成的室内建筑结构，表现了富贵人家的豪华。而“贺老六”家一场景则是绘有木纹的木板墙片组合景，中间开窗，板壁上挂有弓箭猎具及横断面的门墙片，门外是竹篱，为剧中人追躲、窃听、偷视等表演提供了视觉空间，并省去了传统戏曲的虚拟表演动作，加快了剧情节奏。最后一场景设计装置了一块有气势的大门片，门旁耸立两尊石狮子，象征封建礼教寒气袭人，肃杀萧条，为烘托祥林嫂的悲惨命运起了很好的陪衬作用。

舞美设计：金龙生。

（季逢时）

《啼笑因缘》的舞美设计 1962年昆明人民曲剧团演出的曲剧《啼笑因缘》的舞美设计力求表现历史特点及景物的内在涵意。以虚实结合的手法，选择具有地区特点的建筑物作为总体构思蓝图。如北京古老的天桥、白塔、前门等景物，分别以仰视、俯视、平视角度绘制投影天幕幻灯片。台上则用表现地点环境的局部景片装置，描绘出天桥卖艺场一角的实际情况，以及北海公园，旧北平的简陋木屋等，把旧北平城从不同侧面、不同角度再现于舞台。加上具有历史特点的道具，如路灯、装饰吊灯、公园长椅等贯串全剧，展现了30年代北京风貌。过去舞台投影仅为天幕画景的代替物，而在《啼笑因缘》里却作为象征性的形象闪现。该剧特有的单调、沉闷色调产生一种压抑的悲剧气氛。如第一场天桥卖艺一景，天幕云层低悬，剪影式的前门背景加上茶馆景片搭着凉篷，耸立一根老式路灯杆点明环境。北海公园约会一场则是突出白塔背景，一棵大树片，一张老式公园长椅就体现出一个公园的景色。沈凤喜家：用一花木框窗为背景，并贴有窗花，从窗洞可远眺北京大前门。将军府是紫红色帷幕做底，中置一西式门，门坊上有浮雕图案，两旁各挂一幅大型油画，高悬一

盏放射状古老华丽的大吊灯，透过门可看到前门投影，组合成统一，完整的舞台画面。

舞美设计：张乐天。

（季逢时）

《女巡按巧断姻缘》的舞美设计 1977年由昆明市京剧团演出。剧本表现古代一知县幼女聪明过人，不畏强暴，巧断姻缘的故事。舞美设计风格突出传统装饰结构，以屏风幔幕为主，屏风内容着重在“点题”。如总兵府中堂一景，中间设一“猛虎下山”的圆形吊屏图案，虎视眈眈的凶相，暗示总兵的权势和暴力，两边再配以老鹰及猫头鹰的字画条幅，象征阴险狡猾、弱肉强食的总兵官。县衙公堂则置一麒麟屏风，上悬“公正廉明”匾额，代表其执法如山，明察秋毫。公案则为女巡按审理抢婚案提供表演支点。绣房、花园、喜堂等场景的变换，在一桌二椅的基础上大结构不变，着重使用装饰图案及道具方位的变化，以趋切合角色的身份地位，符合人物的思想情感，以简代繁，突出权势对比，色调冷暖适度，景物不喧宾夺主，有藏有露。每场景均避免相同色彩的重复使用，基本上做到景和服装、道具的协调统一，画面洗炼完整。

舞美设计：武培根。

（土木）

《陈三与五娘》的舞美设计 1978年昆明市京剧团演出的京剧《陈三与五娘》是表现古代富家小姐和青年长工的一场爱情纠葛。舞美设计构思是围绕烘托坚贞爱情为主线，通过各种视角形象，塑造具有诗情画意的戏剧环境。全剧突出古典装饰风格，要求典雅大方，以透明纱底幕反投各种色光为基本结构，装饰幕及吊屏图案贯串始终，舞台画面力求简洁大方。布景道具均以少胜多，“点题”为主，重共性又重典型性，既有宾主之分，又有雅俗之

别。如员外府两边的装饰幕，（可供缩小或扩大舞台空间）之外，仅悬挂一繁花纹样图案的吊屏，陈设一古铜画坛，点缀几卷字画，一桌二椅，就反衬了富豪世家的伪善。又如小姐绣楼，纱幕脚一排红木，白石栏杆，表示楼栏，衬以典雅秀气的站架灯笼，桌上放置一面精美的菱花宝镜，加上素色盘金的桌围椅披，象征五娘的高雅气质。后花园一景、小姐绣楼一角，几枝“红荔”的绣楼又为五娘投荔定情提供特定环境及表演支点。

舞美设计：武培根。

（土木）

《三姐下凡》的舞美设计 1979年昆明市京剧团演出的京剧《三姐下凡》表现了玉帝三公主下凡观灯，偶遇书生杨文举的一场悲欢离合爱情故事。

舞美设计以虚实结合，绘画性与装饰性并重的表现手法，利用舞台假定性以衬托虚拟性表演，并为表演提供假定情景和舞台支点。舞美设计在“情”字上下功夫，做到“天上”、“地下”有别，“仙人”、“凡人”各异，景中生“情”、情中见“景”。整场布景贯串神话色彩在戏曲用景的基础上适当吸收话剧、舞剧的某些长处，并借鉴了一些特技装置，如土地公、婆的出现，采用佛像翻板，燃放焰火，焰火一灭真人现出等幻觉效果。仙女下凡用模型人由铅丝上滑下，焰火及化学喷雾配合，以假乱真。天将“口吐真火”则是采用传统神话剧中口含松香盒的表演方法。天上斗法采用投影幻灯的形象闪现，及碳精棒短路的弧光映衬，景和灯光密切配合，追光及局部投射交替运用，天宫景象在白云浮动中呈现。显得威严肃穆，暗示天庭的清规戒律，阴森逼人。凡间景则是朴素简洁，富有乡土气息。该剧演出时省电视台曾进行录像播放。

舞美设计：武培根。

（土木）

机 构

呈贡斗南村戏学社 昆明农民业余滇剧班社。

该社始建于清朝咸丰年间，1966年后曾一度消沉。1978年春，村上开办了业余文艺学习班，由毕绍文等培养了一批青年演员，至今，仍能开展滇剧演唱活动。

该社辛亥革命前的成员有毕敬文、李祖尧、洪云、束子谦、毕林坤等。他们演出过《夜奔》、《花田错》、《二进宫》、《打金枝》等剧目。民国年间的成员有毕沛、郭以恭、毕有为、毕映辰、毕应力、赵四光、李福林等三十余人，已能演出三国及列国戏。

该班无固定演出场所，平时在茶馆清唱，有时应邀到近邻村镇和外州县演会戏。清末，曾被云贵总督岑毓英请去为其母唱会戏，所得赏银捐给昆明修建老郎宫的房屋。

曾先后在该社负责的有李有才、毕绍文等。

（毕绍文）

呈贡可乐村灯棚 为农民业余花灯组织。活动时期约从清道光年间起，至民国二十九年（1940）止。

据老艺人讲，清道光年间，棚主李金元，工生角、其他行当及文武场。他主要的拿手戏有《朱买臣休妻》、《打鱼》、《乡城亲家》，灯棚中的成员有李绍基、杨佩林等。光绪二十五年（1899）分成上下可乐灯棚。成员有李怀溪、李怀琳、李怀清，一家人即可演《乡城亲家》。上可乐灯棚棚主李汝珍，工生角兼文武场，拿手戏是《长亭饯别》，副棚主李世新，工旦角，绰号小观音。

其他成员有麻成义、李旦、李怀增、麻右凡、杨发等。

可乐村灯棚为呈贡县较大的灯棚，多演传统花灯。他们演出的剧目有《朱买臣休妻》、《打鱼》、《包二接姐》、《七星桥还愿》等。可乐灯棚除年节在本乡演唱外，也常到松花、乌龙浦以及行驶在滇池上的十二支“大虾船”上演出。其影响远及晋宁、澄江等地。

(管世恭)

何干臣家的玩友班 昆明私人业余滇剧班社。地址在今武成路青年巷底。

何干臣为民国初年云南军界人物，饶有家财。他爱好滇剧，家中衣箱行头、文武场面皆备，每日聚昆明爱好滇剧的“玩友”及艺人唱戏，逢节庆则在家中大厅彩排演出。自民国初年即开始活动，至解放前为止。

何家爱好戏曲者有何燮臣（何干臣之九弟）能唱生角，精于武场，掌握的传统老戏多且熟，连群舞台的鼓师唐海先、夏小四都自称不及。江灿北唱的《江东桥》等戏，他都打得下来。下一辈的何光甫、何文甫及孙子辈的何学书、何学诗、何学义、何学英亦能演会唱。常到何家唱戏的有彭幼山、肖显臣、杨继之、惠彩臣、江灿北、赵沛之等，专业艺人几乎都去其家。

(李瑞)

华国琴棋社 昆明业余滇剧班社。

该社成立于民国二十一年（1932），至民国三十四年（1945）前后解散。

社友们除演滇剧外，也涉足音乐、棋类、麻将等。后来，渐自成为一个抽头摆赌的大场合。地址在今华山南路华国寺巷内。

该社发起人有吴汉臣（老生）、王汉声（老生）、卢裕明（老

旦)、金子箴(花脸兼文武场面),其他成员有彭幼山(丑、生)、廖新吾(生)、沈玉林(旦)、蒋月秋(花脸)、汪润泉(小生)等。栗成之、李文明、李少兰、李桂兰、周锦堂等艺人也常参加演出,但不交会费。该社成员总计约三十人左右。经费主要由发起人负责,其余社员每人每月交会费五角至一元。

民国二十五年(1936),该社通过王汉声与上海百代公司的张宜伦联系,组织了一些社友和艺人到上海灌制了一批滇剧唱片。计有周锦堂的《渡泸江》、李少兰的《春花走雪》、董竹轩的《断桥会》、汪润泉的《吊潇湘》、董美堂的《太君辞朝》,以及《女盗令》、《女斩子》、《宝玉听琴》等。文场由孙竹轩操二胡、丝弦,彭幼山弹三弦、月琴,何学诗操南胡配弦;武场由惠彩臣、李少兰、周锦堂、汪润泉、董美堂、董竹轩轮流担任。华国琴棋社活动时间较长,对滇剧业余活动的推广有一定的影响。

(李瑞)

集成彩排茶室 昆明私人开办的专业滇剧演出班社。原址在武成路劝业场。

该茶室自民国三十四年(1945)开办,至1949年即停止演出。

茶室的主要成员有栗成之、罗香圃、刘海清、李文明、王飞云、李小轩、高竹秋、杨培源、筱艳春等。京剧名武生李春廷也曾在此搭班唱滇剧。

茶室虽建立于滇剧不景气的状况下,但因班子阵容较强,故能满足观众的需求,营业尚佳。他们除演出折子戏外,还唱连台本戏。

曾先后在茶室负责的有明辉南、向楚臣等。

(李瑞)

桂香社 演出滇剧的业余班社。

该社民国初年成立于昆阳城内。

该社成员有三十多人。他们逢年节演出，农历二月十三日必做“花朝会”，在庙台上举行祭城隍的仪式，每次演出五天，剧目为《渭水访贤》、《三圣归天》、《反五关》、《金母寿》等。

曾在该社负责的有李颂成、李华轩、曹南山等。

(赵砚林)

富民丁家营花灯班 演出花灯的农民业余班社。

该班成员三十多人，大都演唱嵩明传统花灯。建班初期，曾请昆明西坝的张玉洪来教戏，剧目有《打枣》、《滚灯》等三十余出。抗日战争中期，昆明的熊介臣领灯剧团来富民演出宣传抗战的新花灯，引起本村花灯班的兴趣，乃竞相学习。不久，该村人张天荣从昆明失业回家，领头学演《借亲配》，并添置了戏装，从此，相继演出了《薛仁贵征东》、《擦脸认妻》、《烤火下山》等剧目，从“吹地灰”转为舞台演出。

建国后，由生产队负责，完善了该班的组织，改称“丁家营青年花灯团”。他们还新排了配合形势的《小白旗的风波》、《夺亲》等剧目。

(曾建文)

公余雅集社 演唱京剧的业余团体。

该社于民国二十四年(1935)成立。社址在昆明市正义路通海会馆。参加人员有官员、公务员、职员、工商业者，是云南省较早的京剧票社之一。民国二十七年(1938)，中华全国戏剧界抗敌后援会云南分会成立以后，京剧票友们纷纷参加该会组织的义演，公余雅集社即停止活动。

该社的发起人有鲁道源、杨夷斋、徐尚圃、李本、李希平、

马又波、袁仲虎、蔡伟功、李培炎等军政要员。主要业务人员有戴郁华、张子才、赵宗甫、殷继美、董维新、邓莲士、张伯立、李光曦、张四维、金子真、王子建、孙仲良、罗宝和、蒋子明、谭少卿、陈豫源等。特聘陈香圃、李春廷为教师。他们曾排演《御碑亭》、《黄鹤楼》、《古城会》、《华容道》、《天霸拜山》、《坐寨盗马》、《上天台》、《二进宫》、《虹霓关》、《两将军》、《卖马》、《霸王别姬》等剧目。

民国二十六年（1937），抗日战争爆发后，该社曾在昆明多次举行诸如欢送云南的六十军和五十八军出师抗日和为抗日将士募捐寒衣等演出。

（赵宗甫 胡耀池）

云社 演唱京剧的业余团体。

该社于民国三十一年（1942）在昆明市庆云街二十三号成立。同年十一月，云社剧场落成。该社是一个以推进新生活，提高业余娱乐，研究戏剧音乐为宗旨的京剧票社。民国三十四年（1945）下半年停止演出活动。

云社主要成员有陈豫源、肖博元、殷继美、杨西园、王振祖、马小良、徐心、陈仲山等。聘陈香圃为教师。绝大多数成员是原来公余雅集社的成员。他们曾排演过《群英会》、《玉堂春》、《甘露寺》、《翠屏山》等剧目。杜文林、朱英麟、绮罗香、贾连城等专业京剧演员曾参加过该社的演出。

民国三十二年（1943）至民国三十四年（1945），该社曾多次在西南大戏院、大光明戏院、云南大戏院等处举行过劳军、慈善、医务、工人福利基金会、职工基金会、新闻记者公会基金和荣誉军人生产工厂基金等募捐演出。民国三十三年四月，曾到贵阳大戏院公演八天，为筑市筹募消防费用。北京的京剧票友邹功甫曾多次邀到云社演出过《定军山》、《群英会》、《打鱼杀家》、

《盗宗卷》等老生戏。

曾在该社负责的有杨夷斋、陈秀山、龙纯曾、张子才、吴铸生、张相时等。

(赵宗甫 胡耀池)

华社 演唱京剧的业余团体。

该社成立于民国三十四年(1945)，由公教人员和小工商业者组成，是当时昆明的一个大型京剧票社。

该社总共有八十多人，陈豫源、戎伯铭、戴郁华、张子才、肖祝久等为雇问，王兰卿、戴又宸、陈佩卿、王恩荣、李鑫培、李俊麟、黄鑫樵、马凯环等为教师。主要成员有赵宗甫、欧师吉、杨其栋、许琦、马人文、郑子骏、陈玉珂、蒋家鑫、彭和适、彭德惠、刘昆谊、刘彬谊、余海福、陈卓华、骆少华等。他们每周聚会三次，聚会地点先后在豫章小学、景星街消防大楼、铁局巷二区公所等处，研究和清唱京剧，曾排演过《四郎探母》、《黄鹤楼》、《会审》、《春秋配》、《五花洞》等剧目。并多次在昆明义演、公演。

曾在该社任理事长的有许琦、赵宗甫、杨其栋、马人文等。

(赵宗甫 胡耀池)

花灯彩排茶室 昆明花灯演出班社。民国三十三年(1944)至1949年间，昆明先后出现了几家花灯彩排茶室。

昆明茶室，地点在南屏街原珍珠泉浴室楼上，老板余家柱、苏伯母。庆云茶室，地点在庆云街，老板段祁生、张禹卿。太华春(茶室)，地点在金碧路碧鸡坊下，老板熊介臣。聚盛茶室，地点在长春路火链桥东北廊，老板马亮清。太和茶室，地点在正义路，老板李华堂。

参加过茶室演唱的艺人有：李芹、李永年、郭善、薛国兴、谭宣、刘少臣、张金华、张艺超、李竹轩、文守仁、王崇礼、杨春林、刘茂堂、罗维新等。

花灯彩排茶室的出现，是花灯由农村业余演出走向城市专业或半专业舞台演出之路，之后便逐步向戏曲化方向发展。茶室演出融会了玉溪、昆明花灯的形式、特色，又杂以滇剧剧目、程式，产生了“灯夹戏”。他们除演出传统剧目外，还改编演出了《蟒蛇记》、《柳荫记》、《金铃记》等。

（李瑞）

安宁董兆祥滇戏班 私人主办的业余滇剧班社。

民国十九年（1930），董兆祥在安宁约集滇剧爱好者数人组成业余班子，并从昆明请来贺国发教戏，本县老艺人杨竹修、张富也参加指导。该班还常到昆明围鼓茶室请教老艺人，后水平渐有提高。本县人郎鹤仙（昆明警察署署长）提议向县城一些富户募得三百余元，用以购买部分行头，演出场次不断增加。至1957年时才停止演出。

该班自民国十九年（1930）至1949年，逢年节必演出，也到近邻的八街、耳目村、青龙寺、禄祿等乡演出，甚至远及易门、大龙口、老鸦关、腰站等地。1950年，为欢迎中国人民解放军，曾在太极山戏台演出。1953年，安宁县委命董兆祥负责组织艺人学习党的文艺政策，并排演了《新白蛇传》、《双蝴蝶》、《九件衣》等剧目下乡巡回演出，还从昆明请来滇剧艺人白沁珠培养青年女演员，并添置行头，定名为连然镇业余滇戏组，开始售票公演。1957年公私合营时，因该班成员多属商业人员，无法参加排演，因而改为茶馆清唱了。

（田嘉兴）

晋城西门花灯班 演出花灯的农民业余班社。

该团从民国十四年（1925）建立，至今仍延续活动。

该班成员有黄文光、黄文品、杨文贵、张才等二十余人。该班初建时多为十七八岁的青年，故被称为“娃娃灯”，只在富人门前演唱《开财门》等剧目，演后得少许钱财。后来，演技、剧目质量逐渐提高，被群众赞为：南门狮子北门龙，西门的花灯大不同。其后，每年自正月初一到十五，该班在晋城西门观音庙台唱灯，或到邻近地方演出。他们曾于 50 年代，以花灯剧《乡城亲家》参加玉溪地区汇演并获奖。

曾在该班负责的有吴国镒等。

（赵砚林）

呈贡民乐剧社 演出滇剧、花灯、京剧的农民业余团体。地址在呈贡县大渔乡。

该社建于民国三十二年（1943），至 1954 年停止活动。

该社主要成员有刘昆飞、张书映、王同贵、曹树荣、张日照、张荣映等。他们演出花灯多唱玉溪调，剧目为本子戏。京剧剧目有《战宛城》、《甘露寺》、《白蛇传》、《李三娘》、《粉妆楼》等。曾移植演出过《大闹乌鸡国》、《猪八戒招亲》等剧目，剧社除在本县农村演出外，还到过晋宁、安宁、澄江、阳宗等地演出。

（管世恭）

呈贡县农村业余剧团 演出地方戏曲的农民业余团体。属呈贡县政府管理。

该团成立于 1952 年 10 月。主要成员有何风云、李思杨、陈道章、李天佐、杨秀英、郭翠珍、李桂英等十九人。他们曾配合各个时期的宣传活动演出过《小二黑结婚》、《小女婿》、《罗汉

钱》、《一贯害人道》等。1953年，该团与斗南、可乐的滇剧、花灯演员组成代表队，参加了玉溪地区戏曲汇演。其中，花灯歌舞《板凳龙》获演出三等奖。

曾在该团担任领导职务的有普应新等。

（管世恭）

大观茶园 民国初年，昆明专业滇剧班社。原址在今金碧路毡子街内。一度由坤角演出。

大观茶园于民国二年（1913）由张彩芳创办。民国四年（1915）刘松柏接办群舞台期间，因《斩三妖》一剧表演过火，被警察局长秦光第处以罚款，并下令此后不准男女同台演出。两年后，秦光第调离后，禁令松弛，大观茶园才增加了男角，至民国八年（1919）前后停业。

茶园的主要演员有张宝钗、换金宝、小叫天、巧夺天、月秋华、小月华、兰宝玉、林素玉、小黛玉等。他们多演生、旦戏，如《满春园》、《离别楼》、《女盗令》、《改妆进府》等。后来，男角演员徐寿山、左云香、李春林加入该茶园演出，剧目才丰富起来。

（李瑞）

罗记群舞台 民国年间昆明最大的一家专业滇剧班社。

罗记群舞台约在民国九年（1920）前后组建，于民国二十五年（1936）前后散班。

群舞台的排戏管事周少林，龙套管事王辅臣，女角管事李瑞兰，男角管事刘处、喜碧波，场面头李清、唐海先、束子连。主要演员有郑文斋、栗成之、邱云林、刘海清、李小轩、王小庭、文云鹏、盖世伶、李瑞兰、水仙花、竹八音、张宝钗、小黛玉、李文明、王嘉荣、张绍阳、王水牛、王树萱、王海玉等。他们日

夜皆唱戏，日场多演连台本戏，夜场多演折子戏，四时寒暑，逢年过节各有应时剧目，所演之戏达千出以上。

罗记群舞台时期，滇剧在音乐上改革很大。如：“打鼓状元”李清将过去打的“嗨呛”锣鼓场面全改为打川剧锣鼓，又吸收了一些京剧打头，丰富了打击乐的效果。琴师束子连也创编了许多伴奏新腔。服装也进行改良，向京剧服饰靠拢。布景由一桌二椅发展到使用景片，用实景等。过去艺人来自川、黔及云南各地，语言混杂，群舞台时期，都竭力以昆明语音为主进行演唱。

罗记群舞台经理罗香圃、总管事王树萱。

（李瑞）

农民救亡灯剧团 昆明第一个专业性的，以宣传抗日救国为宗旨的花灯表演艺术团体。

抗战时期，云南戏剧界的王旦东等人，为宣传抗日，多方奔走，由当时的教育厅批准，于民国二十七年（1938）成立了农民救亡灯剧团。后来，教育厅不再付给该团津贴，于是他们只有到全省各地巡回演出，最后于民国二十九年（1940）解散。该团在昆时，常活动于昆华民众教育馆内。

灯剧团的主要成员有熊介臣、董义、戚竹菁、赵兴汉、李永年、胡家荣、李润、丁庶音等。他们在民国二十七年（1938）“五一”国际劳动节这天，正式上演《茶山配》，达到十八场满座。不同层次的观众都前来观剧，即有大学教授，也有农民，甚至僧尼道士等。尔后，该团又上演了《张小二从军》，仍达十余场满座。

农民救亡灯剧团，以云南民间喜闻乐见的艺术形式——花灯为战斗武器，宣传抗日救亡。他们曾到四十多个县去巡回演出，受到云南各族人民的欢迎，其每临一地演出，群众总是先把舞台搭好，戏完之后，犹不散去。他们在国民党某军演出《茶山杀

敌》时，台下一士兵被剧情感染，竟向台上的“日军军官”（李润饰）连发数枪，险些把演员打死。每当他们演出《汉奸报》时，汉奸被捉获一节，台下观众高声称快，哄打声不绝。

该团的召集负责人有王旦东、熊介臣等。

（李 瑞）

云南教育厅实验剧场 建国前，昆明公办的专业性的滇剧表演艺术团体。地址在今五一电影院。

民国三十五年（1946），教育厅将所辖的大众电影院收回，加以修理，并指派其社会科科长范绍文负责筹建云南省教育厅实验剧场。剧场聘艺人组班，费用自理，由剧场进行监督，用提成的办法来补充教育经费。1949 年底，云南和平解放，卢汉下令停止娱乐场所营业，实验剧场宣告结束。

该剧场的艺人大多是原云南戏剧改进社解散后的人员。场内建立了“剧本整编委员会”，邀请罗香圃、竹八音及社会人士王濮声、王杨山，票友高竹秋等人会同栗成之、李文明、周少林组成。

实验剧场每天演出日夜两场。剧目有连台本戏、折子戏，还改编移植过果戈里的《钦差大臣》，鲁迅的《阿 Q 正传》，金素秋的《征夫恨》，陈豫源的《黑龙潭》，王杨山的《杨娥传》等，也在实验剧场演出。

该剧场的后台经理有刘少清等。

（李瑞）

光华剧场与云光滇剧社 昆明专业滇剧班社。地址在今光华街。

民国三十六年（1947），周锦堂自滇西返昆后组建班子在光华剧场演出。1951 年，在光华剧场的基础上进行民主管理并易名为云光滇剧社，属集体所有制性质，1956 年 5 月，与大观剧

场合并，成立昆明市人民滇剧团。

该班主要成员有周锦堂、哈咏天、月艳华、小八音、杨和轩、张万朝、舒秀英、杜玲、孙竹轩、普周全、夏俊亭、季维章等。他们多演传统剧目。1954年，云南省第一次评奖演出会上，刘菊笙的《失印救火》，哈咏天的《九流闹馆》均获奖励。1956年3月，云南省第一次评奖演出会上，刘菊笙整理的《买画杀舟》获剧本三等奖，他与哈咏天获表演二等奖。评奖演出会上，刘菊笙的《失印救火》获表演二等奖，哈咏天的《九流闹馆》获表演奖，剧本由云南人民出版社出版，后选入《云南建国十周年剧本创作选》。1956年3月，云南省第一次戏曲观摩演出大会上，刘菊笙整理、导演的《买画杀舟》获剧本三等奖，刘菊笙、哈咏天获表演二等奖。

曾先后在该班负责的有周锦堂、刘菊笙等。

(王之墀 李瑞)

麒麟芳彩排茶室与大观剧场 昆明专业滇剧班社。

建国后，原集成彩排茶室的前后经理刘典义，邀请了一些滇剧艺人在集成彩排茶室原址组成麒麟芳彩排茶室，1950年9月开业。1953年重修剧场，改名为大观剧场。1956年该班与云光滇剧社合并，成立昆明市人民滇剧团。

该班的主要成员有赵纪良、张子谦、吉德昌、王小庭、杨剑秋、高云峰等三十余人。他们多演出传统剧目。1954年，云南省第一次戏曲评奖演出会上，赵纪良、周少林演出的《三击掌》获剧本、音乐奖，周少林获荣誉奖、赵纪良获演出奖。剧本经梅雪艳整理后，由云南人民出版社出版。1956年3月，云南省戏曲观摩演出大会上，赵纪良主演的《三上轿》、《桃花扇》获表演二等奖，白寿昌获表演三等奖。

(李瑞)

昆明人民曲剧团 演出昆明曲剧的专业性表演艺术团体，由盘龙区政府领导管理，属集体所有制性质。

剧团成立于1957年6月。建团初期，成员大部分来自大众游艺场曲艺联演委会。1958年，剧团领导班子形成，并相继调来部分新文艺工作者加强业务学习，后又吸收六名青年学生充实队伍。1960年，剧团又招收四十名学员，用以团带班的形式进行培训，并让他们参加舞台实践。到1965年，剧团人员增至五十多名。同年，昆明市组建农村文化工作队，抽调了剧团部分人员参加，其他人转业，仅有七人留守。“文革”期间，部分人员回团，在上级主管部门批准下，成立了革委会。1970年，为“普及样板戏”，一些演职员抽调到各市级剧团，余者改行他就。曲剧团无形中被解散。1978年11月，经上级主管部门研究决定，曲剧团重新恢复了建制。

剧团的编导：王琼、李凤章、王道；音乐设计：张义清、聂光荣、高树西、栗臻；舞美设计：张乐天、杨士杰、季逢时；主要演员：文守仁、张秀芬、张莹莹、王兆麟、李宝珠、丁冠俊、高丽珍、刘敏昌、冯炳臣、王璟、李梅玲、蔡金碧、施松柏、梁正德、徐春元、黄群、白丽珠、郭留德等。他们以演现代戏为主，也排演古装戏。建团以来，共创作、改编、移植剧目达一百五十多个，其中以《红石岩》、《祥林嫂》、《啼笑因缘》、《祝你健康》、《茶花姐妹》、《张三丰》等剧目影响较大。不少剧目还参加了省、市文化局举办的汇演、调演并多次获奖；有的剧本刊载于戏剧期刊或由出版社出版；一些剧目的唱段由云南人民广播电台录音播放，中国唱片公司还灌制了唱片，向全国发行。老艺人文守仁参加了1956年云南省为十大名老艺人的祝寿活动。许多戏演出场次高达百场以上，建立了稳定的观众群。全省不少剧团或移植，或用曲剧的样式演出了该团的剧目。其影响面远及德宏、红河等地。

曾先后担任该团领导职务的有：高锦辉、汤怀民、许从新、栗臻、张莹莹、管勇等。

(王道)

昆明市滇剧团 市属专业滇剧表演艺术团体。地址在今长春路长春剧院。

1956年5月由原云光滇剧社、大观彩排茶室两个民间职业剧团合并组成昆明人民滇剧团。建团初期，他们同时在光华剧场、大观剧场演出，后易名为昆明市滇剧团，以长春剧场为演出活动基地。

该团的主要业务骨干，初期有张子谦、周锦堂、周少林、刘菊笙、夏俊亭、赵纪良、哈咏天、筱艳春、白素叶、孙竹轩、普周全等。后有编剧：雷国维、于希林、王之墀；导演：涂良基、杜桂甲、王天佑、文建民等；音乐设计：曹幼之、杨瑞年、卢顺良、王艺华等；舞美设计：石竹云、冯谦等；演员：杨宝、杨茂、杨泽洲、季洪江、邹忠乾、刘乐生、陈婷芸、汪美珠、马琳等。后又从外单位调来王灿、李希麟等。全团演职员达一百多人。

剧团曾创作、改编了《柏洁圣妃》、《斩蟒撞婚》、《刘文学》、《桃园风云》、《钟馗嫁妹》、《董小宛》、《龙女树》、《蔡文姬》、《青儿闹西天》、《蝴蝶泉》等剧目，多次参加省、市级调演、汇演，均获奖励。他们还到成都、简阳、峨嵋、大理、下关、楚雄、保山、腾冲、建水、个旧等地演出，上座率较高。该团在50年代、70年代曾招收过几十名学员，用以团带班的形式为滇剧界培养出了一批专业人才。

曾在剧团担任领导职务的有李树德、顾峰、王希信、赵国杰、邢奎影等。

(王之墀 李 瑞)

昆明市评剧团 市属专业评剧表演艺术团体。

该团成立于1959年2月3日。主要成员有来自北京、天津的金桂茹、白雪云、秦慕岭、陈佩珠、花少顺、杨长相、谢大路等。有中国戏曲学校地方剧科评剧班的汪玖、曲贵年、李淑慧、杨跃文、叶天璧、王桂敏、王凤花、任佩钦、李恩庆、江英琦、张德林、潘文、王国忠、李桐城、孟庠金、范顺昌、王桂华、柯慧文、陈鸣等。还有从昆明、唐山等地招收的学员等。他们曾演出过《夜宿花亭》、《女驸马》、《刘巧儿》、《金沙江畔》、《苦菜花》、《杨乃武与小白菜》、《年青的一代》、《南海长城》、《海岛女民兵》、《泪血樱花》、《皇陵恨》等剧目。其中《风筝误》由云南电视台首次采用实况录像播映，《秦香莲》、《包公误》、《被控告的人》、《祥林嫂》由云南电视台录制后播映。不少剧目连演数月，场场满座。多年来，通过舞台实践，该团自己培养出了一批编导人才如：任佩钦、曲贵年、李桐城、叶天璧、孟庠金、陈鸣等。昆明及唐山等地招收的学员在昆明市1980年青年演员汇演中，分别获得不同的奖励。

曾担任剧团领导职务的有戴允康、高润兰、曲贵年、孟庠金、杨跃文、王凤花、曾德新、付强等。

(叶天璧)

昆明市花灯剧团 市属专业花灯表演艺术团体。

该团建于1958年7月。演职员除余家柱等老艺人外，大部分来自中、小学。建团初期，仅有十七人，后又增加以团带班的学员及市木偶团的部分人员，至1966年前已有四十多人。1980年，省文艺学校又分到该团部分花灯科的毕业生。至1982年，全团共有七十六人。

剧团的主要成员有编导：杨其栋、周培民；音乐设计：苏庆煌、贺裕昌、艾明等；舞美设计：许勃、金晓春；演员：熊长

林、王玉霞、张人表、雷琴书、黄美蓉、方玉文、王钧源、蔡阳华、杨静波、宣璆、李湘柱等。之后，该团又培养出服装设计金益忠等。

他们在建团初期，仅能上演一些小戏。1959年10月1日后，创作、改编和移植过现代戏《雷锋》、《红珊瑚》、《海防线上》、《许云峰》、《蝶恋花》等一百三十多个；古装戏《隔河看亲》、《漆匠嫁女》、《哑姑泉》、《摸花轿》等五十多个；传统花灯剧《锤金扇》、《探妹》、《闹渡》、《玉约瓶》等二十余个。其中，《山里花》参加了云南省现代戏会演，《老牛筋相亲》、《书记请客》参加了1982年云南省现代戏会演，获优秀奖。他们还排演了《七星桥》、《刘成看菜》、《燕青卖线》参加1980年昆明市青年演员会演，分别获一、二、三等奖。

该团曾多次为中央首长、中外贵宾进行演出。1965年陈毅与西哈努克观看了《隔河看亲》，陈毅当场说：“肚皮都笑破喽！”历年来，不少剧目由云南人民广播电台录音播放。《老牛筋相亲》、《恭喜发财》由云南电视台录像播映。

曾担任剧团领导职务的有范泰安、顾峰、苏润生、李树德、程少侠、李新民等。

（艾明）

昆明市京剧团 市属专业京剧表演艺术团体。

1972年，云南省革命现代京剧学习班解散，原云南省京剧院二团的部分演职员返回昆明市，筹备组建昆明市京剧团。他们先在本市招收了几十名学员，又将市评剧团的部分学员调来，正式建团。人数最多时达九十多人。1981年，昆明市京剧团解散，演职员调往云南省京剧院、市花灯团、市评剧团、市滇剧团、省文艺学校、四川省渡口市京剧团、河南省京剧团等单位。

该团主要成员有编导：赵慧聪、杨宝奎、张晓秋；舞美设

计：武培根；音乐设计：李炳臣、刘秉义等；灯光设计：姚天生；演员：潘铁梁、赵文砚、马君良、王遇春、付淑云、高兰屏、李毓林、王肃华、杨宝根等。他们曾演出《盘石湾》、《苗岭风雷》、《闹天官》、《陈三与五娘》、《武松与潘金莲》、《花田错》、《女巡按巧断姻缘》等。其中，《三姐下凡》由云南电视台录制播出，连台本戏《狸猫换太子》曾引起文艺、新闻界的讨论。

该团培养的青年演员何青贤、杨湘贺、董建国等在 1980 年昆明市青年演员会演中分别获奖。

先后担任剧团领导职务的有付英娥、程少侠、汤怀民、龙世祥等。

（张晓秋）

晋宁县花灯剧团 演出花灯的专业性艺术团体。

该团建于 1957 年春，至 1961 年 11 月撤销。

该团业务组长赵砚林，主要编导人员有毕绍文、李世根、袁汝康、杨克家等。演职员有三十八人。1957 年至 1958 年该团在昆阳“茅草戏院”演出，1959 年后在新剧院演出，同时，也常在晋宁县所属各乡寨巡回和到昆明地区的厂矿、部队演出。每年演出场次均达二百五十场。

曾在该团担任领导职务的有张开鼎。

（赵砚林）

云南省花灯剧团 省属专业花灯表演艺术团体。

50 年代初期，云南省文化局根据中共云南省委及省人民政府指示，提倡、发展云南各族人民喜闻乐见的花灯艺术为目标，从机关、学校、农村及民间花灯剧团中选拔人员，组成云南省花灯剧团，于 1954 年 2 月正式建团。50 年代中期，昆明人民灯剧团的部分人员并入云南省花灯剧团。

该团主要成员有编导：金重、张一凡、张一弓、余娥荪等；音乐设计：尹钊、陈源等；舞美设计：武培根、石宏等；演员：史宝凤、袁留安、张惜荣、黄仁信、马正才、夏曼迁、蒋丽华、张庆华、叶玉华等。他们在建团初期就创作、排练了《菊花石》、《一个志愿军的未婚妻》等剧。

50年代中期，该团排练的《红葫芦》一剧，在全省引起了关于花灯艺术风格的讨论和争鸣。他们创作、演出的《依莱汗》、《探干妹》、《喜中喜》、《闹渡》、《刘成看菜》、《游春》等剧目到北京演出，曾三进怀仁堂与紫光阁，刘少奇、朱德、李先念、陈毅等中央首长到场观看，给予奖金二十万元。此后，该团到十四个省、市巡回演出，各地报刊对此行均有报道。

该团作为省级专业花灯剧团，对全省花灯艺术在剧目选择，导排制度的建立，艺术人员的培养，艺术革新等方面都有一定的影响。全省各地的花灯剧团演出的许多剧目都是从该团搬演的。

曾担任过剧团领导职务的有王旦东、陈少纯、周冠群、金重等。

（张一凡）

云南京剧院 省属专业京剧表演艺术团体。现名云南省京剧院。

剧院成立于1960年6月5日。由当时的云南省京剧团、云南大戏院和劳动人民京剧团合并而建成。全院分为三个团。1961年，云南省京剧院的三个团调整为两个团。二团划归昆明市，对外仍称云南京剧院二团。1969年底，云南京剧院大部分演职员调入当时成立的云南省革命现代京剧样板戏学习班。1972年夏，学习班结束，改建为云南省京剧团。1979年2月，恢复云南省京剧院建制，设两个团。

该团主要成员有编导：吴枫、张宝彝、王绍志、张树勇等；音乐设计：周明义等；舞美设计：侯亚亭、郑宾等；主要演员：

刘奎官、关肃霜、金素秋、裘世戎、徐敏初、梁次珊、高一帆、刘美娟、夏韵秋、程静华、贾连城、韩福香、李春红、梁建国、钰存、梁汉森等。他们不仅排演了《白蛇传》、《谢瑶环》等剧目，还创作、改编、整理了《通天犀》、《盗御马》、《姚期》、《战洪洲》、《盗库银》、《打焦赞》、《铁弓缘》、《穆桂英大破天门阵》等优秀传统剧，《孔雀胆》、《多沙阿波》、《李定国》、《黛诺》、《佤山雾》等民族、民间题材的剧目，曾多次参加全国及省级调演，到全国各地巡回演出，还将《铁弓缘》、《盗御马》、《姚期》搬上银幕。1980年4月，云南省京剧院还赴法国、意大利、奥地利、瑞士、列支敦士登等国家演出。

曾担任剧院领导职务的有刘奎官、关肃霜、彭华等。

（胡耀池）

云南省川剧团 省属（一段时间为市属）专业川剧表演艺术团体。

1958年，根据云贵川三省文化协作会议精神，四川省决定将原成都市属新光川剧团调往昆明，组建云南省川剧团，他们于1958年9月30日宣告成立。后为充实剧团阵容，先后由重庆川剧院、成都市川剧院调来部分演职员及川剧学校的毕业生，到1961年，全团已拥有演职员一百七十余人。同年11月，剧团进行调整，抽调六十多人赴镇雄县组建昭通川剧团。1962年初，剧团建制改省管为市管，对外仍称云南省川剧团。1963年，云南省川剧团撤销，全部演职员调回四川。他们于同年9月返回成都。

该团的主要成员有编导：龙文奇、戴德源、李远松等；主要演员：李全良、刘瑞荣、周学茹、胡琦、汪大泉、熊金铭、王树基、周企正等。他们除演出川剧传统剧目外，还先后创作、改编了《葫芦信》、《渔女与石匠》、《娥并与桑洛》、《红岩》等剧目。

其中不少剧目被部分专州县移植演出。剧团还分别到东川、昭通、保山、德宏等地巡回演出，并到边防哨所进行慰问演出，一些境外华侨也来观看该团的演出。他们还对德宏州傣剧团进行了辅导，排出了傣剧《摩雅傣》，川剧《柜中缘》被移植成傣剧演出。

曾担任剧团领导职务的有牟平、熊金铭、李全良、刘瑞荣等。

(王之堦)

云南省滇剧院 滇剧专业表演团体。其前身是1951年10月建立的云南人民实验滇剧团，1953年改为“云南省滇剧团”。1960年6月由中共云南省委指派副省长刘林元为名誉院长，扩建为云南省滇剧院。

从五十年代至八十年代初，剧院的主要业务骨干有：栗成之、竹八音（张禹卿）、罗香圃、高竹秋、碧金玉、邱小林、戚少斌、彭国珍、杨九皋、赵吟涛、张明洲、向楚臣、周惠依、万象贞、邱云荪、李廉森、惠瑶屏、申丽珠、李少虞、陈爱华、黄斯章、合惠芳、陈荣生、张庆樱、王玉珍、殷质泰、傅貽谦、曹愚孝、杨太吉、曹汝群、黄铁驰、何 铭、杨述文、吴宗孔、张天保、杨稼盛、梅雪艳、戎佩坤、王少培、席国英、李正荣、马琼珍、杨山等。全院演职员最多时达二百二十余人。曾在剧院先后担任过领导职务的人员有：栗成之、高竹秋、马南屏、吕英莲、王敏学、罗香圃、王修、杨桐、薛仲平、张锡文、韩波等。

剧院自建立以来（包括云南人民实验滇剧团），先后整理、改编、创作并演出了一些在国内外有影响的剧目，如《送京娘》、《雷神洞》、《杨娥传》、《牛皋扯旨》、《打瓜招亲》、《烤火下山》、《荷花配》、《杨门女将》、《红梅阁》、《顶本章》、《京娘送兄》、《借亲配》、《高山红霞》、《厨娘》、《英雄婆媳》、《迎春曲》等。

这些剧目不仅在省内有较大影响，而且大多数是参加全国性或西南区会（调）演的剧目，在首都北京和一些省市演出，受到观众的欢迎。党和国家领导人也多次接见过其中的部分演员。《借亲配》一剧还由长春电影制片厂拍成电影，与全国广大观众见面。剧院在注意提高滇剧艺术的同时，也注意面向地、州、市、县及工矿、农村、部队，巡回演出至省内大部分地区。

云南省文艺学校 省属多剧种、多专业的综合性中等艺术学校。全校八个专业，其中滇剧、花灯、京剧、戏曲音乐、舞台美术属于戏曲专业。学校曾三易校名，经历了三个阶段：

一、云南省文化艺术干部学校时期（1956～1961）。1956年筹建，招收滇剧、花灯学员两班，学制一年。先借黑龙潭荣军学校校舍，后迁城内，滇剧在金碧路，花灯在青云街上课，次年迁下马村新建校舍，两班合为一处，办学一年多，再迁西郊麻园。1958年、1960年又招了两班学生，学制为两年、四年。

二、云南省戏曲学校时期（1961～1972）。1961年建立云南省戏曲学校，校址在东风西路，以原有滇剧、花灯班为基础，并来省级剧团以团带班的学员，次年又并来云南艺术学院戏剧系的学生，组建为滇剧、花灯、京剧、编导（大学性质）四个专业科，同年招收滇剧、川剧各一班，半年后川剧班移交原云南省川剧团培训。1966年，文化大革命开始，学校停止教学。1968年，全校教职工下放可保煤矿，开展“斗、批、改”。次年调回昆明，因校舍被占用，寄居云南民族学院，多数教职工被批斗、审查，致伤多人，致死者五人。

三、云南省文艺学校时期（1973～1982）。1973年初，建立云南省文艺学校，校址在云南省委党校二部。从省级剧团接收学员八十五人，并充实师资力量，组成滇剧、花灯、京剧、舞蹈四个专业科，并逐步开始招生。其后又增设了音乐、舞台美术、戏

曲音乐三科和杂技班，成为综合性的中等艺术学校。

学校一直隶属云南省文化局领导。主要教师滇剧科有：竹八音、李少兰、张吟秋、杨九皋、张兰春、张艺超、曹愚孝、刘超萍、杨述禹、左美英等；花灯科有：李芹、张万育、熊介臣、李润、郭善、陶叶彩、余永琨、夏曼迁等；京剧科有：袁小楼、张文艳、黄瑞生、钰盛玺、焦鹏云、董建超、郭德宪、董俊楼、潘奎祥等；编导科有：姜季湓、王南屏等；舞台美术科有：关山月、武培根等。历年专职教员共二百零九人，其中本校毕业生留校任教的有熊林、李开福、唐世琨等六十三人，占教师总数的30%。各科历届教学的剧目共五百五十八出，其中传统戏三百九十六出，现代戏一百六十出，新编古代戏两出。排练次数较多，教学效果较好的剧目有滇剧《伐纣斩妖》、《白蛇传》、《秦香莲》、《昭君和番》、《拷红》、《挡马》、《顶本章》；花灯有《三访亲》、《闹渡》、《大茶山》、《游春》、《山伯访友》、《一家人》、《小姐与长工》；京剧有《挑滑车》、《拿高登》、《罢宴》、《卖水》、《扈家庄》、《拾玉镯》、《三岔口》等。应届学生参加实习演出一般都在百场以上，演出点多、面广，遍及省内十五个地州的五十一个市县。1957年，朱德、叶剑英元帅来昆，滇剧、花灯班的学生为他们演出了《九流闹馆》、《锤金扇》等剧目。

学校教师创作、整理的剧目共四十二个。出版教材有三种，已完稿的教材近十种等。省市报刊常有文评介，仅1981年、1982年省内报刊就发表评介学校教和学的文章达三十三篇。

曾担任学校领导职务的有朱荣辉、陈少纯、杨东明、韩波、温存志、王浩、王敏学、戚少斌、张学成等。

（张学成）

演出场所

昆明戏剧演出方式，见诸记载较早的如明末晋宁州守唐鹤洲家有歌僮王可程并曾演戏；昆明金公趾家亦有家班。清初吴三桂在昆明也有苏州班子。清中叶，乾隆时的檀萃有阳春班（徽班）；富刚有东院内班；谭尚先有西院内班……演出皆在私人庭院或衙署厅堂进行。民间则有花灯歌舞演唱活动。

康、乾以后至清末，出现了艺人自组的班子，而一般无固定演出场地。每逢年节庙会，或禳灾祈福，或私人喜庆日期，戏班应聘到庙台、外台、会馆演出。这种班子流动性很大，常远至州、县，称为“滚班子”或“跑码头”。

清末，昆明“茶园”兴起，早如两粤会馆、云仙、丹桂茶园、荣华茶园、云华茶园等。这时演出场所已固定，日夜演出，已不属庙会、堂会性质；而属于专业性的营业性质，通过收茶资或售门票进行营业。这种茶园，多借会馆为演出场地，而设备简陋，台上一般无布景，仅“一桌二椅”而已。

民国年间，始出现舞台、戏院、剧场之称，如金碧大戏院、群舞台、新滇戏院……舞台设备亦渐臻完善，灯光、布景也逐渐使用发展。

新中国成立后，以京、滇、花、川、评、曲……等各剧种为基础，建立了省市的许多剧团，各自大都有自己的演出剧场，且逐步发展为现代化的建筑，设备完善，使用了现代化的灯光设备；虚实结合的布景，并用机械吊杆等控制，有的剧场还有现代化的乐池等。另外，一些企事业单位的俱乐部，礼堂，艺术馆，文化馆内也有中小型剧场，常进行戏曲演出。其中，一部分为非

营业性演出场所。

花灯则以农村“灯棚”的民间组织为基础，逢年过节，多在广场进行演出，称为“团场”或“簸箕灯”，多在农村打谷场上围拢观众而在其中演唱，或临时搭台演出。至30年代末，昆明才出现了营业性的花灯彩排茶室。新中国成立后，花灯有了政府领导的专业剧团，进入了现代化的剧场。

（李瑞）

云华茶园 营业性演出场所。在金碧路今省第一人民医院内。原为明末三边总督付宗龙故宅。此处先后有演出场所两处。最早一处演出场所是蒋范卿创办云华茶园于此。剧场在今一进大门处右侧，背靠鸡鸣桥，坐西朝东，土木结构，场子不大。蒋自任协理，由上海聘李长胜、一阵风、石云奎、九盏灯、李春庭……二十余人的京剧班演出。民国元年（1912），改由谈允昭、马俊卿、周斋翁经营。民国三年（1914），改由郑文斋、栗成之、邱云林、王辅廷、王海玉、夏湘云、刘彩云等人合股经办，（七月间郑文斋退股，赖吉三、俞舜咨入股）京滇合演。民国五年（1916），改由李春廷，罗香圃合办，仍京滇合演，民国八年（1919），李春廷任园主，苏月波任后台经理。民国九年（1920），云华茶园被地方当局下令解散。

金碧游艺园 民国十九年（1930），在云华茶园所在地扩建为金碧游艺园，又称金碧公园。展秀山任经理。除云华茶园仍旧外，效原上海“大世界”综合娱乐场所形式，在游艺园中，设有天南大舞台（后改为金碧大戏院）演唱京剧。光华电影院（也在云华茶园兼放电影），有卍字亭，内设京韵大鼓、苏滩、空中拉戏、双簧、相声、杂技等表演。京剧舞台在公园最低处，坐南面北，为土木结构。场子较云华茶园略大。观众购门票后，除看戏看电

影又需购票外，可以随意观赏任何其他表演。初时京班有李吉才、珍珠花、贾海珠、沙香玉、名俊山、侯云峰、小鸿声、小花猴等演出。京班合同期满走后，有滇班竹八音、李正清、刘海清、赖少臣、赵中华、王少轩、王廷凡等演出。接着展秀山又接黄玉麟（艺名绿牡丹、青衣花旦）为首的欧碧剧团来演，滇班退出。欧碧剧团成员有殷汇洲（武生、红生）、普佑安（老生）、茹福林（老生、又名茹笑天）、沈惠人（刀马旦）、张之焕（小生）、殷春虎（花面）……后陆续有王宝莲（坤角、青衣花旦）、荆艳芳（坤角、花衫）、姜小楼（小生）、伏天宝（丑）、毕小楼（武生）、曾演连台本戏《西游记》、《再生缘》等。再后有曹艳秋（坤角、青衣花旦）、粉牡丹、金牡丹（坤角、唱工青衣花旦）、绿牡丹（坤角）、邢再春（丑）、曹寿春（武丑）、徐剑鳌（老生）、十龄童（武生）、李鑫培（须生、红生）、李鑫甫（须生）、吴继兰（青衣、花旦）……

金碧游艺园后改为昆华医院，于民国二十五年六月停业。

（李瑞）

建水会馆（云仙、丹桂茶园） 营业性演出场所。原址在今鱼课司街，坐北面南，正殿面对万年台（台今犹存），两侧有厢楼，全部为土木结构，宣统三年（1911）改建为云仙茶园后，将大殿与戏台间天井上搭起顶棚。因戏台较高，又在天井内用木板垫高一米左右，设为正座，可容观众一千人左右。

与此同时，芙蓉会馆（原址在今东寺街云南省滇剧院），亦开办了丹桂茶园，因毁于火而散班。民国元年（1912），由翟海云在建水会馆接管云仙茶园，改名丹桂茶园。民国元年（1913），刘松柏接办，改唱京剧为主，间杂演滇剧。民国二年（1914），翟海云又收回，仍用旧云仙茶园，京滇合演。民国六年（1917），由马继六接办，只演滇剧。民国七年（1918），又由刘松柏接办，

只演京剧。民国十六年（1927）停业。在以上这段时间，经办者承头总揽一切，场地从会馆租来自组班子，对艺人基本采取发放包银（月薪）的办法，盈亏由经办者负责，但亏损居多，故累累易主。曾在该茶园搭班的高腔艺人有王永清（须生）、周少林（须生）、汪香云（青衣花旦）、雷翠华（旦）、魏文才（小生）、陈全有（老生）、李飞海（武行、擅打叉）、何金山（净）、李海云（生）、戴三洲（丑）、钟玉琴（旦）、赵月清（生）、刘月清（丑）等。滇剧艺人有盖世伶（现名张明洲，文武生角）、蒋跃诞（须生）、王少先（生）、卜万全（小生）、殷俊臣（净）、董正明（老生）、小仙凤（即李少兰、旦）、黄松柏（黄雨青、须生）、张宝钗（坤旦）、换金宝（坤角小生）、郑文斋（生、旦皆能）、王海廷（净）等。场面有吴海清，查炳之等。京剧艺人有一阵风（武旦）、双燕飞（武行）、小月山（小生）、小月来（武行）、吴凤鸣（老生）、冯月娥（彩旦）、李春庭（老生、红生）、珍珠花（旦）、肖桂芳（旦）、小四盏灯（即张展云、旦）、刘应宏（小生）等。

（李瑞）

群舞台（新滇戏院、新生剧院、新滇大舞台） 营业性演出场所。原址在今昆明东风西路红星剧院左近。原为两湖会馆，在清代是昆明戏剧演出场地之一。民国元年（1912），商民段筱仙、朱仲和向会馆租来。改建后，定名为“群舞台”。

群舞台坐东向西，为土木结构的旧式庙宇，改建时将大殿改为舞台；大殿对面的万年台改为楼厅正座，属甲座包厢；西边厢房上下设为丙座；天井上面用木架支撑，建起顶棚，作为正厅。正厅每排五座，一行五排，共二十余行，前十行为甲座，十行后为乙座。

改建后，赴沪聘请陈俊廷、鲍筱林、碧云霞、丁灵芝等京伶

演出，同时也演滇剧。民国二年（1913）正式营业，民国三年（1914），由池乔生、段祁生接办，又曾聘碧云霞等京班艺人加入演出，滇班全部退出。民国四年（1915），由刘松柏接办。民国五年（1916），吴凤鸣接办。民国八年（1919），罗采川接办任总经理。罗香圃任后台经理。组成阵容强大的滇班，纯演滇剧，称为“罗记群舞台”，罗经营这段时期，为股东集资合办。罗任经理，对手下人员，采取发放包银制度。民国十九年（1930）前后，头等演员如刘海清、栗成之、郑文斋、李瑞兰、王树萱、水仙花等，月薪滇币三百元；二等演员如李海云、李小轩、林青云、张瑞卿、李少兰、张吟秋等，月薪二百五十元，以下三等为二百元。再次则一百五十元不等。至如学徒等，虽参与演出，只有饭而已，请假则照扣工资。年底则看节余多寡，酌情分红，罗香圃经营至民国二十五年（1936）由王汉声接办，改名新滇戏院，任命刘海清为经理。民国二十六年（1937），由朱继鳌接办，改名新生剧院，曾聘“影人剧团”演出，紧接由后台管事周少林收回接办，周任经理，改名新滇大舞台。民国二十七年（1938），杜文林的国粹剧团（京班）到昆参加演出，不久滇班退出，由杜文林经营，至民国三十年一月二十九日，因日机轰炸波及舞台停演。

从群舞台至新滇大舞台期间，仅在举行堂会或义演时出租或借演外，其他时间都是营业性演出。

（李瑞）

云南省滇剧院 省属营业性演出场所，坐落在昆明市东寺街中段，坐东面南，舞台北向。解放前是西南大戏院地址。1963年人民政府拨款重建。于1966年建成钢筋混凝土混合结构，占地面积约二千五百平方米的剧场。可容纳一千零九个座位。

原旧剧场是西南大戏院。民国二十九年（1940）由仓库改修

成木料结构。场内有木柱八根，舞台上也有几根木柱，屋顶是用铁皮覆盖，后台则是平房。共有一千二百余个座位，但都是四个一条，两个一条的木椅，比较简陋。在40年代，这里却是京剧演出的重要场所之一。

自云南解放后，西南大戏院改演滇剧。1950年，刘少清主持的复兴滇剧社就在此演出。主要演员有碧金玉、张明洲、戚少斌、张禹卿、邱小林、向楚臣、张吟秋、邹学清、杨九皋、吴三元、筱兰春、梅雪艳等，先后演出《岳飞传》、《三国志》、《再生缘》、《樊梨花征西》等连台本戏及折子戏。

1951年10月人民政府接管西南大戏院，改名云南省滇剧实验剧团，栗成之任团长，演出滇剧现代戏《小二黑结婚》、《小女婿》等剧目。

1953年，剧场改名为云南省文化剧场。1965年新剧场建成后，变成以演出为主的影剧院。1960年滇剧团改建为滇剧院。1966年剧场一度改名为工农兵剧场，1978年剧场正式定名为云南省滇剧院。

1981年以来，剧场先后接待过四川省川剧团、贵阳评剧团、东北评书、甘肃相声团以及省京剧院、省花灯团及大理、曲靖、文山、楚雄、保山、德宏、临沧等省内外剧团的演出。

（谢雪梅）

长春剧院 市属演出场所。位于长春路中段，东近护国路，西靠财盛巷，南接青龙巷，北临长春路。剧院坐南向北，为钢筋混凝土混合结构的建筑，占地面积一千五百八十三米（平方米），内设观众席一千零三十九个，其中楼厅二百五十六个，正厅七百八十八个。剧院舞台的灯光控制、服装室、化妆室及帷幕用的机械吊杆等设施较全，适应于戏曲团体演出。

剧院原为贵州会馆，后改为荣华茶园，演出京剧、滇剧。40

年代末至建国初期，改建后更名为云南大戏院，由殷汇州、关肃霜等在此演出。1960年由昆明市滇剧团演出并管理，改名为长春剧场。1979年经改建竣工后，正式定名为长春剧院。

剧院是昆明市滇剧团的固定演出、办公地点。并安排市属剧团演出，还接待过云南省京剧院、云南省花灯剧团、云南省文艺学校及成都市川剧院、贵阳市评剧团等省内外戏曲团体。

先后在该院担任领导职务的有：李树德、段正齐等。

（段正齐）

劳动剧场 市属演出场所。位于民权街西段，东近武成路，西靠民生街，南接民权街，剧场坐北向南，为土木结构建筑，占地面积千余平方米，场内设观众席八百多个。剧场舞台的灯光控制室、化妆室、服装室等设施紧密相连，适合于戏曲团体演出。

剧场原为市民大戏院，亦称为社会剧场，曾演出过文明戏，放映古装片电影。民国三十七年（1948）毛祺祥的剑佩京剧团在此演出，称为春明大戏院。建国后，文化行政部门接管，由劳动人民京剧团刘奎官等在此演出，开始称为劳动剧场。1961年由市文化局交昆明市评剧团使用，经1963年改建后，成为该团演出及办公的地点。

剧场接待过云南京剧院、东川京剧团、个旧京剧团、贵阳评剧团、贵阳越剧团、楚雄滇剧团、石屏滇剧团等戏曲团体。京剧演员程砚秋、唐韵笙来昆也在劳动剧场公演过。

剧场由昆明市评剧团管理。

（黄瑞祥 黄自成）

昆明剧院 市属演出场所。位于青年路中段，东临大东门、交三桥，西靠护国路，北通圆通山，南接东风东路。剧院坐西朝东，为钢筋混凝土结构筑成，占地面积四千二百平方米，内设观众席一

千四百八十三个，其中楼厅四百六十八个、正厅一千零十五个，是省、市、区三级剧院中容量最大的。

自1959年10月1日正式投入使用以来，曾对布幕、灯光、天幕、乐池、服装室、化妆室等舞台设备、设施，进行过更新改造。除安排市属表演艺术团体在此演出外，还接待过省京剧院、省花灯团、曲靖地区花灯团、玉溪地区花灯团、临沧专区滇剧团等省内戏曲团体。中国京剧院、陕西省京剧院、四川省川剧院、山西晋剧团等省外戏曲团体也到此演出。京剧演员尚小云、川剧演员陈书舫、越剧演员王文娟等亦到此献艺。昆明市的专业、业余调演、汇演也在剧院举行。

该院自1972年起，除演出外，还放映电影。

先后在该院担任领导职务的有刘根佩、郭淑兰、李挺胜、马淑英、白凤鸣、范泰安等。

(董琼仙 杨家棋 蔡汉义 李忠为)

春城剧院 市属演出场所位于白塔路与人民东路交接处，东靠人民东路，西接东风东路，北临白塔路，南近环城路。剧院坐东面西，为钢筋混凝土结构筑成。建筑面积三千七百八十平方米，内设观众席一千一百八十五个，楼厅四百四十五个，正厅七百四十个，以演出为主，也放映电影。

剧院舞台的灯光控制室、化妆室、服装室、乐池及幕后吊杆设施较全，能适应多种形式的演出需要。

剧院从1980年11月29日竣工投入使用后除安排市属剧团演出外，还接待过贵阳市越剧团、鞍山曲艺团、北京曲艺团等团体演出。瑞士苏黎世的哑剧演员勒内·凯莱特，滑稽戏演员季米特里等也在该院进行艺术交流演出。

美国前国务卿基辛格，泰国、瑞士、日本等国家的政府代表团，丹麦的代表团等也到该院观看过演出。

先后在该院担任过领导职务的有：付英娥、汤怀民、邢海亭、刘明厚等。

（郭毓芬）

祥云剧场 区属演出场所。位于祥云街北段，东临祥云街，西靠南华街，南近金碧路，北接宝善街。剧场坐西向东，为土木结构建筑，实用面积为六百七十五平方米。内设观众席四百五十个。剧场舞台的化妆室、服装室、道具室、灯光控制室、乐池等设施较全，适用于中小剧团演出。

剧场原为大众游艺场。该地自 1953 年 2 月正式建成后，由曲艺联演委会在此演出滇剧、京剧、扬琴、花鼓、滑稽戏、相声等文艺节目，场内无正式舞台，观众席设条椅。后改建时，增修了舞台，座席由条椅换为排椅，于 1958 年 2 月 8 日正式完工，交昆明人民曲剧团管理并演出。国庆十周年献礼演出，1960 年全省青年演员会演，全省艺术节目大会均在此处设立演出点。1965 年剧场交盘龙区毛泽东思想宣传站管理，1973 年由盘龙区工交局接管，仅用于开会后又改为仓库。1980 年剧场交盘龙区文化馆使用。

（施松柏）

演出习俗

昆明地区戏班演出习俗，以滇剧较多，京剧、川剧则与内地相似，不过外来剧种来到云南，许多习俗已未能坚持执行。

过去各剧种，在习俗方面较为共同的是供奉“老郎神”为戏班祖师，然祀奉方式各有不同。滇剧界早在清乾隆年间即建有老郎宫，作为戏曲会馆，于年底举行祭典。戏园后台皆设“老郎菩萨”的神像或牌位，凡演员到班演出之先，都需先向神像打恭行礼；收徒时，也需参拜神像；班中有重大事件，则在神像前“坐公堂”解决。花灯班子在“春台”（春节初一至十五）演出，首先要举行迎“灯神”（即“老郎神”）仪式。神像有的用纸扎成，有的书为牌位。演出完毕，又要举行“送灯神”仪式，将“灯神”送到临水处焚化。

京、滇班子，每届腊月终最后三天，要演出反串戏，然后聚餐，举行“封箱”仪式。次年春节开始，举行开箱仪式。滇剧开箱则举行“发笔”仪式，十分隆重。然后上演吉庆戏码。

戏班禁忌很多，如滇班艺人，不许钓鱼，不许在戏园内下棋；还有许多语言方面的忌讳如不能说“伞”字，因为“伞”音同“散”，意味着班子要散；演员来到后台，不许乱交谈，必须静坐默戏；衣箱除丑角外不许乱坐；过去庙宇中的戏台，不许坤角上去演出等等。演“老爷戏”（关羽戏）的忌讳更严，特别是《走麦城》一剧，上演前数日，饰演者就必须斋戒沐浴，不与妻子同宿，演出时台口还须焚香。凡是演过旦角的人，绝不许饰演关羽。以上种种禁忌，如果违犯，都要受到一定的惩罚。

过去在不同节气，上演剧目也有一定的成规，如春节期间，

多演《跳加官》、《六国封相》、《黄金印》等吉庆戏；二月演出全部《红鬃烈马》；端午节演出《白蛇传》等。有的庙会戏，还要在神像前拈阄决定戏码，以表示由神点戏。其他喜、寿堂会，也有一定的剧目。如遇有天灾瘟疫，多由乡绅出头发起集资，聘请戏班演出大本戏《刘氏四》或《观音传》等禳灾祈祥。

《刘氏四》的演出习俗特为繁多，如演《刘氏四》，须举行真的仪式，扮刘氏四者要乘花轿游街，其他如刘氏四上吊、活捉韩林、刘氏四回煞……都有一些仿真的程式，并有“掌阴教”的仪式。活捉刘氏四，还有精彩特技打真叉的表演，并事先备棺木一口，以防不测。

过去每当茶园、庙宇、会馆等新戏台建成，都须举行《灵官镇台》的表演仪式后，才能使用。

老艺人收徒，须举行一定的拜师仪式，并签订合同，对待徒弟，也有一定的管教习俗。新来艺人搭班或离班，也有一定的礼节规矩。

新中国成立以后，许多陈规陋习都已废除，而建立了合乎时代的规章制度。

（李瑞）

大耳朵会 据传说：从前有戏班从澄江到江川唱戏，搭船渡澄江海子，船上同时载着半船猪。船到江心突起风浪，船翻了。由于猪会凫水，艺人们各拉一条猪尾巴洒水得生，后来便做大耳会以纪念之。又一说法是：凡戏班过江，因船上载有扮演帝王的服饰，江里的龙王以为是皇帝到来而朝贺，这时就会风浪大起。所以戏班渡海都要事先写好一块“免朝”牌，凡遇风浪挂起免朝牌，船家已烧化了纸钱则风浪自息。有一次，某戏班过江时忘记准备免朝牌，江中风浪不止。四扎头无法，便把猪八戒的面具丢到江里，终于风浪顿止。后来便做大耳会纪念。会期是每年旧历

的六月二十四日，届时全班的人，都要集中到滨海之处聚餐。他们先做好菜肴祭品，陈列供奉，然后焚化香烛纸钱，跪拜毕，才席地散福聚餐，这时掌阴教的人还要打封，预卜一年班子事业顺利与否，餐毕要将全部剩下的酒肴及碗盏筷瓢等都丢到水里，所有的费用都由戏班负担。

（李瑞）

戏班两忌 过去的戏班有两忌。一忌钓鱼。姜太公背时的时候在渭水钓鱼。戏班怕背时，所以不准钓鱼。一忌下棋。戏班唱戏是惟愿四面八方的人都聚拢来，下棋就会把人下散开。过去艺人对徒弟这两忌是很严格的，发现有人犯这两忌，要严加训斥。后来下棋只限制在戏园内不准玩，戏园外则可解禁。

（李瑞）

七会老少 一个戏班分有“七会”，也就是七行：一是文昌会，即生行；二是财神会，净行；三是观音会，旦行；四是土地会，丑行；五是得胜会，龙套行；六是吉祥会，文武场行；七是王母会，老旦行。有的说还有半行为四扎头，管箱行。

（李瑞）

收徒规矩 滇剧班凡在班艺人收徒，经介绍人介绍后，要立字据。字据内容大体有如下几项：（一）习艺年限，长短无定期，有的三年，有的五年，要看事先协商而定。（二）习艺期间，徒弟生活由师方负责。（三）习艺期间，徒弟若有收入皆归师父。出师后要帮师，即订有一段时期的收入也归师父。（四）字据中还有一条说明，就是徒弟伤残死亡事故，师父概不负责。

另外还有的是由艺人收为义子的，在字据上就要写上对师父要“生养死葬”字样。

师徒双方协商好后，便定好时间由徒方（也有的由师方）请吃一顿酒食，有徒弟方母亲人及师方亲友，戏班有负责人等参加，然后同到二郎菩萨神位前，燃起香烛，由介绍人讲道：“二郎菩萨在上，梨园弟子某某，收了一个徒弟，姓甚名谁，从师学什么……”等等。然后徒弟拜过位，拜过师父，戏班班主、师伯、师叔等长辈，其他人则作揖，然后师父赐给艺名，艺名多数从师姓，仪式便算完成。

艺人收徒后便要通知管事，就可以在班里多打一份饭吃（戏班只管饭不管菜）。

徒弟在学艺时期，要承担师父的家务劳动，听从师父的使唤。一般说来，多数艺人是爱护徒弟的，有的甚至自己节省，对徒弟的衣物、生活需要，都要供给像样，为的是怕别人笑话。但在教学上，方式方法往往有所不当，求之过严，而不善诱导，师父打骂体罚徒弟，是相当普遍的。

徒弟从师后，逐渐要在班子里承担一些事务，如跑龙套，顶点角色等。通常是早上起来做了家务后，让师父睡着，便到外边清静空旷处去喊嗓练功。如“群舞台”对面就是城墙，每日清晨，班里的各行学徒，都是在城墙上练功，有的对着城外练嗓；有的用鼓杆敲着城砖练点子；吹的拉的等等。说戏教唱一般是要等夜间散戏后，吃了宵夜才教。学徒休息时间很短，往往只得五六小时。

过去的师徒关系，一般是好的，不少老艺人爱徒如子，徒弟尊师如父；有的对师父奉养终身，死后披麻戴孝，安葬尽哀，留下不少感人的事迹。

（李瑞）

封箱与反串戏 滇班每到旧历腊月二十七日便封箱。封箱前，二十四、二十五、二十六日要唱三天反串戏。意思是一年到头，下

角辛苦了，这三天要颠倒一下，让他们唱主角；名角来给他们配戏。但后来只在开锣戏这样做。其他戏则由艺人反串非自己本行的角色。如生、净、丑来唱旦角；旦角唱净、生、丑角等。这三天的收入不入帐，都用来做会打牙祭。二十七便封了戏箱，不再演出，各自过年。直到大年初一，又才开箱唱戏。二十七日还要发过年钱，多少随班主定。得过年钱的就意味着班子里明年不要他了。也有的艺人明年不打算在这个班，便不收过年钱；或者嫌包银少，拒绝收过年钱，这时班主若要留下他，就要去与他谈判明年的包银。

（李瑞）

开戏 开戏如旧历年初一开箱唱戏，为一年演出之始。这时要举行一种“发笔”的仪式。事先用整张有光纸共三张贴墙上，置一风水罐，内注满开脸的水，包一元六或二元六角钱包放罐上，然后发笔。先发“文昌会”的当家生角；次发“财神会”给当家花脸开；再次发“观音会”给当家旦角开。笔有三支新笔，分别蘸银硃、白粉、烟子用。这时班主便说“七会老少先生，我要发笔了，太子菩萨，保佑开张发财，七会老少清吉平安，梨园弟子多出人才，保佑今年台口旺相，恭喜众位发财！”接着众答：“大家发财！台口兴旺！”便顺序抬笔，先给太子菩萨作揖，然后顺序蘸好颜色向纸上洒去，红的多便认为今年财气好，有空的便认为台露，点点不断认为台口好等。

发笔完后，互道一些吉利话，然后擂鼓。三吹三打，再打“牌鼓”，接着开戏。戏第一出是《黄金诰》。第二出是《跳加官》，第三出是《六国封相》。这三天的戏，必须是吉祥喜庆的戏，凡有杀死的内容的戏都不能唱。

（李瑞）

灵官镇台 旧俗每修建戏台完成，必须先跳灵官，而后才能演戏，称为《灵官镇台》，认为非此则不利。据说灵官为雷部天王君，赤面红髯，右手执鞭，左手掐诀。清光绪年间，云南略呈安定局面，庙宇、会馆修复渐多，其中增设的戏台，不下三四十座，每落成皆跳灵官镇之。

“跳灵官”，各行角色皆可任之。但必须男角，被认为最尊严的仪式，所以习之者须竭诚拜师由师口传心授，立誓不犯奸盗邪淫。开始须择良辰吉日，饰灵官者接受会主之衣帽鞋袜一套九两九钱分白银。前三日即须斋戒沐浴，凝神静坐，时念符咒。到开始日，自扎头开面，套铠束带毕，坐老郎神座前。场面敲〔四面请〕。灵官走七步至台口，扬鞭上下指，走园场蹀步三迎于台四周。走时台上下燃放花炮，灵官跳于台上，念咒，又于四方四隅各作表演，后持鞭升座于高桌。班主等便于台上烧化元宝黄钱毕，退下。锣鼓再起，灵官起立于座前拉式子，场面止，乃启口曰：“风调雨顺，国泰民安诸邪远避，百善降祥。”锣鼓又作，灵官扛鞭下座，缓步四旋于台上，三迎后，退入马门，供鞭于神前，就神前用朱砂书符三道，又用白布印其脸上朱色，交班主悬于台之正中，仪式毕，始卸装。光绪年间，有名丑刘三星（又称刘麻子多任此）。

后来除新建戏台外，唱庙会，遭瘟疫也有跳“灵官镇台”的，而镇台之名称亦有所变化，花脸扮者称为镇“财神台”；生角扮者为镇“文昌台”；小生扮者称为镇“韦陀台”；而所扮非灵官若是县上官绅请唱戏，还要借县官的四人大轿扮四员大将尾随，将饰演者迎到台前，燃放爆竹，三吹三打，管事迎入，然后开始镇台。镇台后接演《跳加官》，场面还专有一套吹打程式。《跳加官》打“牌鼓”毕，便正式演出。

（李瑞）

台规 台规在早前执行较严，后来就不太严，这里所述一般是较大的戏班所行的台规，现以群舞台为例，综述如下：

（一）前台 前台不管后台之事。只负责戏院观众场子的事：包括守门、对号、打扫场子清洁卫生，维持场子秩序等。那时大的戏院，大厅观众席后一排，设有警察、宪兵的弹压席。警察管普通的观众；宪兵管那些闯场看白戏的兵痞等。前台要负责他们的茶水招待。

（二）后台 后台首先是总管事职责较重。要通盘管理后台一切业务，人事、调度、接待等，权限较大，还有个副总管作助手。凡来搭班的艺人，也由总管事决定去留，要先试唱三天戏，再谈包银。艺人要脱班，也要与总管事谈后才离去。后台“七会老少”的一切安排、规章都由总管执行。如艺人犯了班规，或塌场，台上失误，吵闹纠纷……小则批评，大则要“坐公堂”（开大会）解决。

其次是排戏管事，他必须是“滥肚皮”（对剧目精通），还要对全班人员的情况掌握熟悉。谁会些什么？谁与谁配效果好，各有什么戏，对戏要有百问百答的功底，碰到演员不会的或临时忘记的都能教。台上演员忘词时还要能巧妙地提给词。他必须在每一轮戏的头几天就把戏码定好，交给前台负责宣传的去印贴海报。他还必须掌握各季节、午场夜场等的剧目，适应不同的观众不同的要求。比如农村观众，在农忙入城看的少，就不排他们爱看的戏而多排市民喜爱的戏。白天多数是演连台本戏供市民看，晚上一般是好戏剧的人看，就多是折子戏；一般名角叫座的戏，是不轻易多演，要留着在不景气的时候拿出来，以便起到号召作用；热天上些什么戏，冷天上些什么戏。另外还有应时令的戏等等。演连台本戏时，排戏管事还要拟出条纲，向演员们交待“纲口”。（场口、唱词等）有些近似导演的作用。演员误场，要找人顶替。

坐钟管事要“坐钟”，必须先后台，检查服装道具准备否。

另有龙套管事，管龙套，还负责催场。另设有男角管事、女角管事等。衣箱的管箱，小戏班只一人，大戏班就有“大衣箱”“二衣箱”等。预先就要把需要的服饰准备好，没有就要与管事商量解决办法。台杂工作人员也不简单，也必须是肚皮滥的，对演员上下场都要掌握熟悉。因为从前上场门、下场门是有帘子挂着，出进要打帘子。打帘子不是拉一拉就算了，而是从演员头上丢起，让他出入。要负责搬桌椅道具、检场、丢跪垫等。过去还要递茶水给演员饮场；有的戏还要打烟火（大彩），演员忘词的时候，往往是借递茶水之机就递了词。

演员来到后台，先挂了帽子，然后到“太子菩萨”前作揖，招呼了老小同行，就开始化妆。这时是不准随便玩笑喧哗的，扮好后便坐着默自己的戏。

文武场也很严肃，不准随便谈笑，抽烟要有闲空才行。上戏前都先要打一场“牌鼓”（闹场），然后休息五分钟开戏。这时文场可校一校弦，试试唢呐叫口等，但不能多调多校。

节气演出与会戏，禳灾祈福戏。演戏班子按月各有应节气的演出剧目。如大年初一，须演《黄金诰》《跳加官》《六国封相》及一些吉祥的戏码；二月初二要演《彩楼配》或全部《王宝钏》；端阳节演《雄黄阵》《白蛇传》《碧玉簪》；八月十五演《后羿射月》；腊月底的封箱戏要演反串戏。五月十三演《单刀会》。

过去，除去佛教及有的宗教不演戏做会外，如属道教的城隍、玉皇、龙王等的诞辰，都演唱会戏庆贺。如云南城隍，据说是明代于谦，他的诞辰要举行迎城隍唱戏庆贺。昆明及其他县区的“土主”会，也要唱戏。各龙王的庙会也有一定时间，如黑龙潭（三月三），海源寺、西山龙王庙（三月）。东天台有灵光会（十月），南天台有天子会。昆阳县的城隍会是二月十五，大普吉是三月间。

（李瑞）

“目莲戏”演出习俗 目莲为佛教传说十二圆觉之一，亦即民间传说之地藏王菩萨。在我国隋唐之际已有关于目莲救母的故事及“变文”流行。元明之时已编为戏曲，流传很广。

在云南，往往是在瘟疫流行，或水旱灾害严重时，演出《目莲传》以求禳灾的（过去盲人也有说唱目莲传的，其用意亦相同）其演出中的习俗规矩，在戏曲习俗中是最为复杂的。现择其要者简介于下：

一、剧本

《目莲传》或称《刘氏四》。有《大目莲》与《花目莲》之分。《大目莲》共四十八本，即全部目莲戏；《花目莲》则是排其中主要部分演出，可多至三十本以上，亦可少至七八本。其中刘氏四之故事情节为主，又穿插《岳传》《西游记》（斩金角老龙、唐王游地府等），《观音传》等情节。

二、掌阴教

在《目》剧演出前，要由戏班里“掌阴教”“叫阴叉”。这掌阴教的人是专门学过的“掌教师”不轻易传人。白天，他就要到郊外去选择“阴气重”的地方，用石灰画为方城，备东西南北四门。等到晚上更深夜静时，掌教师带六人跟随去至其地。他们都化了妆。其中一人即饰刘氏四者。扮刘氏四，穿青衣、披散发、挂黄白钱纸。其他为“五猖”。正猖为叉手，其他为东西南北猖。掌教师亦化妆。出发后便不许讲话，七人顺序而走。到目的地后，由掌教师点燃香，顺城墙插毕，“五猖”各执一种武器守住五方。然后掌教师四处作揖，用小指含口中打口哨，为“喊鬼”。一次两次下去，要等到有一种不论什么声音作为应声为止。这时叉手立即从背后向应声方向把叉甩出去。掌教师才说“走！”仪式便算完成。回来时也不准讲话与回头看。次日，掌教师要带着叉手去寻叉，而随身带一条长链和一把锁，这是作拴“鬼”用的。找到叉后，便把叉用链子锁起来，带回插在事先布置好的装

米斗里。掌教师便对着讲：“我们请你来掌堂，向你烧香拜跪，请你保佑我们平安无事，保佑所有的百姓吉祥如意。”以后每日都要敬叉三餐。如打出来的叉找不到，又须“叫阴叉”，仍在夜间出动，于街头巷尾乱呼人名，如有人应（甚至狗应也可），便把叉甩到他家门上，用链把叉锁回，其余相同。

三、镇台

凡演《目连戏》皆要镇台。由演员分别扮“灵官”或“财神”，另扮四童子与土地。扮者几天前即须斋戒沐浴，独宿。届时，台上四周焚香，神及童子土地登台，吹打表演后，掌教师立台边说：“请大圣开金口银牙！”扮神者便讲一些吉利话：如“保佑你们五谷丰登，四季平安”等毕，掌师又说：“请大圣回銮转驾！”众下，仪式告成，后才正式开台演出。

四、讨刘氏四

唱《大目莲》要由演员扮成轿夫，抬着红轿走至饰刘氏四的住处讨刘氏四。还要扮喜男喜女、媒婆（摇旦扮）等随轿送亲，在刘氏四家，还要扮刘氏四的爹娘相送。轿子多选热闹街道经过。红轿抬到时，全体演员都要下台迎接。由喜男端着五香五子，边念吉利台词，边迎到台上，接着就在台上表演与新郎饮交杯酒等情节。直到入洞房为止。这个仪式都在白天举行，常常要以假当真地来进行表现，有时也真的凑钱为刘氏四的婚礼而摆宴席，并请地方官坤赴宴作宾，热闹非常。

五、捉韩灵

扮韩灵的演员不化妆穿戴，自己暗地混在闹肆中茶楼酒店里，地点事先不让捕者知道，扮捉拿韩灵的“五猖”是化妆的，扮作差人模样，持着令旗。到街上找到韩灵时，便用真的铁链条把他锁住，游街走巷，最后把他带到戏台边临时搭好的草棚处，（棚里事先有一草人）就把韩灵脖子上的铁链取下来套在草人脖子上，草人便成韩灵的替身，从此天天要燃灯点香，敬奉韩灵。

六、扫台

扫台是《刘氏四》全部演毕时的一种仪式。一要葬刘氏四，要将一套刘氏四的戏装用一口价钱低的棺材装了埋掉。二要吃扫台饭，并有掌教师打卦，大体都是讲经过唱目莲戏，灾难都禳除了，今后清吉平安，五谷丰登，吉祥如意了。下午，街上各家门口都摆香案，盛米一碗，上置鸡蛋一个，有的还封钱，上写：“生疮眼疼，口舌是非，病了痛了，一切带走。”这时鞭炮齐鸣，由班里扮一土地神，驱赶着一鬼，土地后边跟着挑大箩筐的几个人，顺序把各家门前的东西收去。

(李瑞)

请灯神与送灯神 晋宁每逢旧历腊月二十至二十九这段时间，晋城花灯班子就要择吉日“请灯神”。先用黄纸写一牌位，上书“有感鼓板先师老郎菩萨之神位”，由演员抬着，其余的或打锣鼓或持小灯笼跟着，游至北门外钓鱼桥去请灯神，烧香磕头后，将灯神请到观音寺，将神牌供在庙台后墙正中。据说请来灯神，戏方唱得好。

整个春台演出之后，正月十六日，夜戏唱完后，便将神牌取下，用同样仪式把它送到钓鱼桥烧毁，叫做送灯神。队伍回来时，都不能说话，认为如果讲话就会把灯神引回，则不吉利，或演唱不止，似患疯颠之症。

(赵砚林)

卜卦点戏 民国初期，晋城演戏班子演出什么剧目，事先要在班里燃着一盏小油灯，用几支筷子架于灯盏周围，上面顶着一个小碗，让灯的烟子薰在碗上。过一会由社长揭开来，看若碗上的黑烟子多则唱花脸戏，少则演生旦戏；反之，则多演生旦戏而少演花脸戏。

(赵砚林)

秧苗会 每年旧历五月二十八日前后，春耕结束，晋城士绅要聚众做“秧苗会”，又名“城隍会”。亦将城隍“请”出看戏。此会较为热闹，自五月二十七日踩台起，要唱五六天。二十七日唱《刘氏四回煞》；二十八日要唱寿戏；演早、午、晚三场，如《八仙庆寿》、《刘海戏金蟾》等，此后可随意安排剧目。

（赵砚林）

迎福 每年旧历二月三日，晋城北隅要举行“迎福”，即土主庙会。届时各村寨都要争着来把土主神像抬出来。（土主神像有泥塑、木雕各一，请出来是木雕的）。请戏班唱戏给他看，认为是为子孙祈福，也名“子孙会”。

（赵砚林）

花朝会 昆阳镇于旧历二月十三，要做“花朝会”，实即为县城隍祝寿之会。经费由士绅筹集，而雇昆阳之“桂香社”演演戏六天。初十开台，十六扫台。开台日要演《跳加官》、《黄金诰》、《渭水访贤》。十三日为正式会期，上午要唱《圣母寿》等。这时群众各家都蒸米糕献供城隍，后边看戏边吃。白天，班子用三张红纸写出三本戏目，捏成团放在竿筒内，由县长来捻阄，捻着那本演那本，这三本戏为《三圣归天》、《财神图》、《反五关》。

（赵砚林）

拜花灯 晋宁春节期间，演出前要“拜花灯”。用篾和纸扎一彩灯，内燃蜡烛，放置在演出场地正中。先由班中二人出来搞点杂耍，等演员化妆完毕，出场围着灯跳“秧佬鼓”，跳完才正式演出。

（赵砚林）

文物古迹

乐王庙碑 乐王庙是清初昆明的梨园会馆，为在昆明的部分戏班集会居住之所，始建于康熙四十年（1701）。碑文载明是由“石俯班谭二官、长乐班杨茂如、大攒班沈得官、左小班王道成”等捐功德兴建的。乾隆二十一年（1756），又经“桂林班霍玉、全升班张似成、金玉班李名扬、秀雅班孙朝辅、荣和班崔岐黄、玉林班王允忠等”捐功德重修，立有碑记，附刻千佛殿住持僧瑞雪赠乐王庙住持僧宗莲四丘田的“施田信执”，声明“永做功德，供奉香火，付僧宗莲，永远善守”，以确定庙产的所有权。乐王庙现已不存，故址在今盘龙区人民政府所在地。碑已不存，有碑文传世。据此可知，康乾间昆明有十个戏班来演出过，其声腔剧种未详。

（顾峰）

老郎宫观音殿碑 老郎宫始建于乾隆五十三年（1788），系由在昆明的吉祥班、长春班、祥泰班、怡顺班、朝元班、桂花班等集银六十两，购得白鹤桥东双池之南的空地一块（今南昌小学一带）所建。官府曾颁执照，并出告示，以维护庙产的合法权益，次年建成。因老郎宫前殿祀有观音，“未免妥奉不恭”，乃于乾隆五十八年（1793）另建后殿以祀，并立有碑记。碑文载明，曾向“宰官庶士”募捐，捐功德者多为戏班、商号及督抚官员之眷属，共捐银六百两，其中列名者有“富大人东院内班”、“谭大人西院内班”及“吉祥班杨仙官室人纪氏”等。富大人即云贵总督富纲，谭大人即云南巡抚谭尚忠，他们各有一个内班，班中人多演

唱昆曲，随官而来去。杨仙官即吉祥班班主杨永泰，为民间众班之首，当于 1788 年以前来昆，其妻纪氏捐银一百零二两五钱，为功德之最高者，足见吉祥班演出兴旺，实力雄厚。

此后，老郎宫不断购买附近的房产田地，到咸丰元年（1851）为止，共达十五起之多，庙产面积逐渐扩大。光绪时官府将老郎宫一带命名为老郎官街，多为众戏班艺人居住。其所置房地契纸为历代戏班辗转相传，直到解放后由滇剧艺人夏俊廷交给昆明市人民政府文教局。

老郎宫于 1942 年被日机炸毁，滇班无力修复，庙产被人占用，原碑已不知去向，有拓片保存。

（顾峰）

重修老郎宫碑记 此碑立于道光二十二年（1842），上距建盖老郎宫已 53 年，故碑文云：“奈日久坍残，未经修葺，殊觉减色，今各班人等公捐余金，重为修理，焕然一新，庶昭诚敬，而壮观瞻”，其中列名的戏班为“挂新班”、“挂旧改班”等，可见当时的班社已改组合并或保留原牌号。还有“梅花当子班”、“清音当子动笛子丝弦”，似为江西、四川等地来的歌女清唱小班，与后世的曲艺相近。捐银经过公议，演职人员则按行当与收入情况分捐，且已划分为组，如“小旦”共捐二两四钱，“生脚”、“花脸末外”、“老旦”、“正旦”、“场面”各捐一两二钱，“管箱抬杂”捐一两，“伙房、打杂”捐四钱，“代学生相公唱那行上那行”者只列名而不捐钱。所有捐银共一百九十二两六钱。碑上所列行当一直为滇班沿用。

此后，老郎宫于光绪二十六年又经滇班重修，为众班集会居住之所。自民国三十一年（1942）日机炸毁后，滇班无力修复，庙产被人占用。原碑不知去向，有拓片保存。

（顾峰）

报刊专著

《莲湖花榜》 清代戏曲专著。作者署名为龙湖诗隐,当为石屏朱庭珍所作,光绪 25 年(1899)涤绮池馆刻本,昆明尚友堂藏版。

光绪十二年(1886),昆明的文士名流组成了莲湖吟社,每月择日一会,轮流作东,集宴于集翠轩,各书月内诗作,互相就正或唱和探讨,还刻印过《莲湖吟社稿》。诗友们常观赏滇剧,品评演员,以状元、榜眼、探花等为次第而列名次,并撰文成篇,因此取《莲湖花榜》为书名。此书以当时出类拔萃的青衣旦角为评选对象,共取四名:第一名为福寿班的花旦潘巧云(昆明人),第二名为荣华班的青年陈双喜(昆明人),第三名为荣华班的闺门旦刘彩云(巧家人),第四名为福升班的刀马旦杨双兰(陆良人)。先分述演员身世,后以诗咏其表演,作者还说:“滇中各班时艳,不尽于此……至于各班久负重名,如唐二喜、丁三凤、金兰芳、郑云芳、张四鸿、周洪官、周桂芳诸伶,人所共知,先进之英,不能与后起并列,别著有《梨园纪艳》一编,校刊期诸异日。”而这本《梨园纪艳》迄未刊行,其稿下落不明。

《莲湖花榜》前有作者自序,后有雪道人(昆明李坤)后序,还有集翠轩主人(陈鹄),吴江冷客的题诗,本书是清代品评滇剧演员的惟一著作,颇为珍贵。

(顾峰)

《明清云南剧作十种》 戏曲剧作专著。顾峰选编,1980 年底由昆明市戏剧研究室油印。

本书搜集了明、清两代云南文人及客寓云南文人的剧作共十

种。前有于乃义《南歌子》题词及顾峰的前言，后按时间顺序编排剧作，剧目及内容如下：

《性天风月通玄妙记》，明云南嵩明人药物学家兰茂（1397～1476）著。该剧共二十出，内容写修仙悟道的故事，属传奇，实为衍述道家气功之书。为云南现存之最早剧作，情节虽平淡，然文笔甚佳。内中用了几首“山歌”，顾峰认为与今天昆明民歌〔四平腔〕基本相似。

《晏请都洞天玄记》，明四川新都人杨慎（1488～1568）谪戍云南时著。该剧共四折，属杂剧，内容近似《性天风月通玄妙记》。

《后四声猿》，清嘉庆时任云南永平县令的山东曲阜人桂馥（1736～1805）在任时著，包括杂剧四种，第一种《放杨枝》，写唐代白居易晚年遣别年轻歌姬樊素事；第二种《题园壁》，写宋代陆游在沈园题诗赠唐婉事；第三种《谒府帅》，写宋代苏东坡谒陈希亮被拒见事；第四种《投溷中》，写唐代李贺被陷，地府昭雪事。其作仿效明代徐渭之《四声猿》，以抒发胸中之不平。

《秋声谱》，清道光时云南宜良人严廷中（1795～1864）著，包括杂剧三种，第一种《判艳》，又名《武则天风流案卷》，写唐代武则天死后，为如意妃子，管领阴曹女狱，替一些淫魂荡鬼昭雪事；第二种《谱秋》，又名《沈媚娘秋窗情话》，写扬州名妓沈媚娘与常州士人商金锡的爱情故事；第三种《秋声谱》，又名《洛城殿无双艳福》，写武则天考选才女，酷吏来俊臣之子来佈德，仗父势欲与才女婚配而出丑的故事。

《秦淮话别》亦严廷中著，只一折，看不出故事情节。

此书搜集了明清云南少见的剧作编成，如严廷中之作，属于抄孤本，得之殊为不易。据此书也可了解一些云南过去的剧作概况。

（李瑞）

《滇话报》 清代政文性白话期刊。云南革命党人刘钟华编，光绪三十三年（1907）在日本东京创刊，远销国内和滇省，共出十八期。

早在光绪三十一年（1905），孙中山先生曾在东京向云南革命党人提出，要创办刊物，以宣传反帝反清的民主革命。后即创办《云南杂志》远销国内，很受欢迎。由于该刊文章系文言文，读者有一定的局限，为了普及宣传，云南杂志社乃于光绪三十三年（1907）另刊《滇话报》均以通行的白话为文。两刊并行。《滇话报》有政论、时事、文艺、戏曲等栏目，每期均有白话小说和戏曲剧本，在第二期上刊有《滇省改良戏曲纪事》的特写报导，评述了滇剧名角翟海云（革命党人）等在昆明进行改良滇剧和编演新戏的事迹。在已见到的《滇话报》四期中，计有《薛尔望投潭报国》、《党人血》、《姊妹投军》、《窃图救国》等剧本，均以中外革命斗争历史事迹为题材，多为云南革命党人和留日学生所编写。这些剧本和报导是光绪末年滇戏改良的最早文献。到辛亥革命后，《滇话报》自行停刊。

（顾峰）

《滇戏剧本》 地方戏曲专著。滇戏剧本约有下列数种：《滇戏》为梁星舟、叶少庄编辑，他们是滇剧票友，从民国十二年（1923）开始，将滇剧传统剧目进行口述记录，并略加整理，分册刊行，收四~六出为一册，由昆明务本堂印行，约出二十多册，内外行称便，销行颇广。

另一种名《滇戏》，为滇戏研究社编辑，由燮公、天民、板翁（高竹秋）梅痴（叶少庄）、侠魂、吾愚等校订，仍仿前例，1928年起约出二十多册，仍由务本堂印行。

《最新滇戏》是民国十六年（1927）由苍虚我生等编辑，仍仿前例，约出书十多册，昆明最新书社印行。

《滇戏曲谱》为第一种《滇戏》之翻版易名，体例亦同，并未附有曲谱，第一册有蒋松华序言。

此外，同名石印者，品种繁多，体例相同，一再翻印，不计其数，因价低廉，销行颇广，且已流传省外，对普及滇剧产生过一定影响。

(顾峰)

《滇戏指南》 地方戏曲剧作专著。本书是民国十九年(1930)滇剧演员栗成之编选的滇剧剧本集，计十二册。每册收传统剧目四出，多为栗氏主演过的剧目，经过加工整理，并附有唱法诀要，腔调字韵，剧照和脸谱等。前几册还有名人题词，栗氏自序及时人序跋等。经四维校订，由栗家开设的信成石印局印行，颇受滇剧爱好者的欢迎。

(顾峰)

《农村戏曲集》 地方戏曲剧目专著。中华全国文学艺术界联合会昆明分会编，1951年1月初版，新华书店经售。

本书为新作或改编的花灯和曲艺集，花灯剧有顾峰的《俩口子过年》和《王大娘补缸》，黄加授、袁留安、陈椿的《城隍老爹偷鸡吃》；曲艺有刘龙、张志义、李迦庠的《对口相声》，欧少久的《抗美援朝快板》。

(顾峰)

《抗美援朝戏曲集》 地方戏曲剧目专著。昆明文联主编，昆明戏曲改进协会出版，1951年6月初版。

本书系以抗美援朝为主题而选编的戏曲和曲艺集，计有：顾峰的《渔夫恨》(新滇剧)、孟晋的《洋娃娃》(滇剧)、孙三的《老少赶会》(花灯)、昆五女花灯会的《皆大欢喜》、小地梨的

《宋美龄求援》（猴子戏）、萧鹏的《王树才翻身记》（快板剧）等。

（顾峰）

《滇剧剧本选编》 地方戏曲剧作专著。昆明戏曲改进协会编印，1953年3月出版。

本书专供“各专县剧团在上演时参考之用”，计选收四个传统剧目：《闯宫》、《古城相会》、《三打王英》、《女斩子》，还有高竹秋、顾峰、万揆一合编的古装戏《锦绣衣》。

（顾峰）

《花灯剧本选编》 地方戏曲剧作专著。昆明戏曲改进协会编印，1953年8月出版。

本书系经过初步整理的传统花灯剧目，以供各地花灯剧团上演之用。计收《小茶山》、《绣荷包》、《十大姐》、《大茶山》四剧。

（顾峰）

《滇剧初探》 地方戏曲理论专著，戴旦、高竹秋著。1957年云南人民出版社出版。全书共分三章，第一章“渊源”是从滇剧“三大声腔”入手，比较详细地考察了〔丝弦腔〕〔胡琴腔〕〔襄阳腔〕的来源和后来与其他剧种如京剧、川剧等交流、变化，并初步确认〔丝弦腔〕源于〔秦腔〕；〔胡琴腔〕源于〔徽调〕；〔襄阳腔〕源于汉剧襄河派。第二章“沿革”评述滇剧从兄弟剧种汲取了唱腔、剧目、表演之后，经历了一百多年的变化，形成了自己的传统艺术。第三章“特点”论述了滇剧传统艺术善于表现民间生活，往往通过一些生活小故事，揭示出人民的理想，唱腔虽属外来，经过多年演唱，已形成自己特点。后有两个附录，其一

是历代名老艺人简历及其特长，其二是黎方执笔的《滇剧目录》，共录大、小剧目五百一十九个，并注明各个剧目演唱声腔。

（戴旦）

《云南花灯的产生发展及其特点》 地方戏曲理论专著。1956年云南省文化局戏剧工作室印行。全书共分四章；第一章探讨花灯的产生，大体是在清代乾嘉年间；第二章谈花灯的发展，从抗日时期到解放前夕；第三章谈花灯的演变，评论花灯从小型歌舞、小型演唱，发展到小戏，最后提出花灯的特点；第四章谈解放后云南花灯的变化，由于有了“百花齐放，推陈出新”方针的指引，使奄奄一息的花灯走上了健康发展的道路。书后附有昆明、玉溪、寻甸、楚雄、大姚、姚安、元谋等地花灯的曲调名称，总共约二百多个。

《怎样写花灯小戏》 地方戏曲理论专著。戴旦、金重著，1981年云南人民出版社出版。1982年再版。两人文章是分载，戴旦文共分三章：第一，花灯小戏特点，其中叙述花灯小戏与一般小戏共同之点和其本身不同特点；第二，写作的准备，分叙投入生活，积累素材，选择题材要点。最后是缜密构思；第三，怎么写，评论人物的刻划，剧本的结构以及唱、念、做的写作，其中着重论述了人物刻划。

（戴旦）

《云南花灯舞蹈基训教材》 地方戏曲理论专著。云南省文化艺术干部学校花灯班主编。舞蹈编辑官焕荣、文学编辑张学成、陶叶采。1961年云南人民出版社出版，1964年又经修订增补由云南省群众艺术馆作为“业务学习资料”出版，题为《花灯舞蹈基训初步教材》并由黄寄萍绘图。

该书着重介绍花灯舞蹈的一些基本知识和基本动作，共有四讲：第一讲花灯舞蹈基训的初步常识；第二讲单一扇法；第三讲句子；第四讲组合。书末附有花灯舞蹈基训伴奏乐谱。

修订本新增花灯小丑身段——矮桩部分（李润、官焕荣、李如林）附有伴奏音乐曲谱。

该书出版三次，发行面广，传布全省，特别是在群众花灯艺术活动中应用普遍。

（官焕荣 张学成）

《花灯基础曲调》 地方戏曲音乐专著（第一辑）。云南省文化艺术干部学校花灯班编辑，1960年出版。本书是我省戏曲教育部门第一本自编花灯唱腔教材。由李芹、郭善、陶叶采、张万育等演唱，经谢雪梅、张曙光、唐世琨记谱。该书选择了昆明、玉溪、元谋、姚安、嵩明、弥渡、呈贡等七个地区的花灯曲调三十三首。内容还包括了传统戏、民间戏和现代戏的有代表性的唱段。曲调上有所发展和改革。

本书对花灯的教学及花灯唱腔的普及都起到了一定的作用。

（金紫光）

《小戏报》 1957年9月创刊。原为云南省文化局戏剧工作室创办的戏剧专业报纸，内容以戏剧评论为主，消息报导为辅。主要栏目有“专论”“小言论”“杂感”“看戏心得”“看戏偶记”“观众评戏”“问题讨论”“戏曲走廊”“剧目简讯”“剧场漫步”“戏曲银幕”“剧种介绍”“艺人列传”“演员介绍”“戏曲常识”“观众席”“唱腔选”“滇剧脸谱”等。报纸从1958年起通过邮局发行全国。

《小戏报》创刊后，全国和全省的主要戏剧活动都逐月有具体反映。如1958年12月，文化部在大理州召开了西南区民族文

化工作会议，并举行了西南区民族戏观摩演出。《小戏报》以大量篇幅作了报导。1959年建国十周年时，《小戏报》围绕献礼演出组织了较多的评论文章。后来着重加强了戏剧评论。其中尤以杨明的《看戏心得录》和金重的《看戏偶记》两组评论较有特色。在《云南剧种》专栏里，介绍了我省的民族剧种，突出了云南戏剧艺术的民族特点与地方特色。同时以一版的篇幅介绍了刘奎官、熊介臣、碧金玉等我省著名演员的表演艺术经验。《小戏报》虽然一向受到读者的欢迎，但由于诸多原因，至二十四期便于1959年停刊。

1982年5月经省委宣传部批准，《小戏报》复刊，由剧协云南分会主办。复刊后的《小戏报》，坚持群众办报的方针，同时重视专家的指导作用。主要栏目有党的文艺方针；戏剧评论、戏剧艺术探讨与争鸣、戏剧知识、戏剧动态、剧坛人物介绍、演员与观众等等。

《小戏报》复刊后，我省戏剧界的重大事件均有报导。1982年，省戏曲现代戏调演于8月举行，演出了两轮共十台晚会。《小戏报》分别刊登了十台晚会的剧评和剧照。还报道了省首届舞台美术展览等消息，选登了十二幅优秀舞美设计图。

恢复后的《小戏报》每月一期，内部发行。

（李荫厚）

《春城戏剧》 戏剧期刊（季刊）。1981年1月创刊由昆明市戏剧研究室主办，向全国发行。是我省第一个公开发行的综合性戏剧刊物。总共编辑出版二十二期（其中一期为增刊）。

《春城戏剧》坚持党的文艺方针政策，立足本地，面向全国，以专业性，群众性，地方性，现实性为编辑指导思想。创刊以来，发表了近百个以滇剧、花灯为主的文学剧本，其中有的获省、市、县戏剧演出奖，戏剧理论文章发表约二百余篇，其中被

中国人民大学书报资料社转载的约二十余篇，被列为目录索引近百篇。

自创刊以来，由编辑部发起并主办了多次学术讨论会，如倡议召开全国三十二家戏剧期刊座谈会，首届在昆明举行，第二届在西安举行，该刊曾发起纪念世界反法西斯战争和抗日战争胜利四十周年座谈会及观摩演出，有本省、市和京沪等地专家学者参加，并汇编纪念文集。又应中国剧协及广西分会之邀，先后参加北京戏刊座谈会及桂林纪念西南剧展十周年等活动。为戏剧事业的发展作出一定贡献。

该刊由戴旦、顾峰主编，后由刁成志、毛祥麟继任。

（毛祥麟）

轶闻传说

李少白轶闻 清末寒士周长清，欲赴京赶考而乏盘费，遍求亲友也一无所获。李少白得知其事，把自己多年的积蓄，凑了一百两银子，亲自带去资助周长清。周长清因此得去北京参加会试，中了进士。

民国二年，云南发生特大水灾，百姓流离失所，嗷嗷待哺，李少白约了一批滇班名角，准备义演三日，筹款救灾。但富绅巨贾一毛不拔。少白到处奔走，结果戏票推销不出，最后所得寥寥无几。少白气愤已极，将自己洪化桥的三间铺面出卖，银两全部献给灾民。

(李瑞)

郑文斋决裂家庭 郑文斋出身于名门世家，祖辈开设的郑氏女金丹药房，驰名于全国。郑文斋自幼爱好滇剧，常背着家庭唱戏。父兄累加劝阻，甚至责罚，始终无效。一天，郑文斋又偷偷地在某茶园票戏，才一出场，一阵土块破草鞋就向他打来。他一看，台下坐满了他家族的人，这些土块、草鞋，就是他们打的。郑文斋对此情况仍不动声色地把戏坚持演完。后来，他不但丝毫未动摇对滇剧艺术的爱好，反而与家庭彻底决裂，在艺术上取得了更高的成就。

(李瑞)

三麻掉大刀 清末民初之际，滇剧界有为艺人挂“状元牌”的风气。一般是由文人雅士们来评定艺人演唱的优劣；达到较高的水

平的，便公众出资制一块金字匾额赠给，红生邱云林，绰号三麻子（其实他并不麻），由于技艺超群，大家准备为他挂状元牌。他们还特请著名书法家段雨膏为他书匾。挂牌之前，还须最后看一次邱的表演才作决定。也许是过于兴奋吧，从来表演认真的邱三麻，竟在这关键时刻把关公的大刀耍掉了。因此，状元牌也挂不成。这一来，却把段雨膏气坏了，为此，他作了一首打油诗道：

三麻掉大刀，气死段雨膏，
要挂状元牌，再操！

（李瑞）

曹操八十三万人马下江南 一个有钱有势的乡绅，雇戏班去为他唱寿戏，点的是《战船图》，戏演完后，他把班主叫去训了一顿道：“曹操是带领八十三万人马下江南，你在台上只安排了几个兵将，杀我的洋盘。咳！太不成话！”结果扣了赏银。第二年，这乡绅又雇这个戏班为他祝寿，点的仍是《战船图》，曹操出场后，只见龙套由上马门出，下马门下，又从上马门出，下马门下……跑了半天，没完没了。乡绅急了，把班主叫去喝道：“你怎么搞的？台上老是兵卒跑来跑去，为啥不演正戏呢？”班主道：“因为曹操八十三万人马还没有过完呢！”

（马绍贵）

栗成之骂官 有一次，某大官僚做寿，大摆筵席，叫滇戏班子去为他演出。栗成之自然是非去不可的。他对这位齷齪官僚本来就没有好感。戏上演时，台下那伙达官贵人，只顾吆五喝六，大嚷大叫，对戏班毫不尊重。这天，栗成之唱的是《审头刺汤》饰陆炳。他一肚没好气，便在台词中念道：“我陆炳乃是二甲进士出身，不是用钱买来的官，不是献媚骗来的官，不是裙带拉来的官

……”这台词大大触犯了这官僚的要害，他脸色一下刷白了，但又不好马上发作，等到栗的戏演完后，便命下人到后台打栗成之。栗成之自知闯了大祸，匆匆卸了装后，便由其他艺人掩护着走掉了。

(李瑞)

曹甫走“热” 有位名角，每唱《曹甫走雪》都要满座，通场彩声不绝，他自己也十分感到骄傲自赏。有一天他又演此剧，特别注意看台下的反映。唱到好处，只见全场观众人人鼓掌喝彩，唯独观众中有一中年老是摆头。他奇怪了，戏一散场，就急忙找到那人，问他为何摇头。那人幽默地说：“戏唱的是《曹甫走雪》，看你唱得满头大汗，面红耳赤，成了曹甫走“热”了。这位名角道：“依你之见要怎样唱才行呢！”那人道：“这一时也说不清楚，若不见怪，来日在下客串一场领教吧！”第二天，这位名角特邀了那人演出《曹甫走雪》。这时正当三伏天气，台下观众热得直打扇子。那人出场演上一阵后，观众的扇子不打了，越看下去，越觉得冷飕飕的，只感到寒气逼人……这场戏自始至终没有一人叫过一声好。戏完后，只见观众都翘着姆指赞道：“这才是真正的《曹甫走雪》呀！”

(马绍贵)

王树萱笑台 过去戏班有条严格的规矩：不准笑台；对丑角尤其严格。有一次王树萱在“群舞台”演出《马房失火》扮演县官甄祥瑞。这个人物是个跛子，表演时必须一步三点头。当他演到接官上马时，上了马就不应该再显出跛的动作。那天不知怎么疏忽了，上马走园场仍然一跛一跛的。这天正好戏迷彭幼山坐在头一排看戏，觉得好笑，不禁脱口说道：“唉呀！官是个跛脚，怎么骑的马也是个跛马？”话被王树萱听见了，他竟忍不住笑了起来。

事后他对彭幼山道：“老弟，你包函点看嘛！我一时失误事小，被你逗笑就更糟了。”

（彭幼山）

素兰仙砍网子 有一次“群舞台”排全本《刁南楼》，排戏管事周少林安排素兰仙扮刘素娥。素兰仙没有演过这个角，本来应该找周少林、王辅臣等去求教纲口，但他没找他们，而去找王树萱讲。王树萱正忙，就说：“这些都是秋皮”用不着多考究，你只要想着往刁南楼的好处唱几句就行了。”王树萱本以为素兰仙演戏多年，对刁南楼是什么不会不知道。谁知戏上后，到素兰仙出场，他第一句唱道：“刁南楼盖得来甚是宽敞。”台下观众一愣。就哗然起来。第二句他又唱：“刁南楼盖得又高又长。”台下便有人喊：“放屁！”他接着唱：“上首盖的天花板，下首镶的翡翠砖。”这时观众已乱作一堂，倒彩连声。等他唱完“闲无事刁南楼前去游玩，刁南楼真使我散荡心肠。”台下又是一片“滚蛋！滚进去！”的呼叫声。戏歇后，素兰仙气极了，拉着王树萱要求坐公堂评理。后来坐了公堂，大家都认为还是素兰仙理由不足，吃一辈子戏饭为什么连刁南楼是人名都不知道呢？素兰仙一气之下，当场用刀把自己的私房行头网子砍了，发誓不再唱戏。

（李瑞）

黄雨青闹衙 有一次，黄雨青带班到呈贡唱会戏，碰到一个伪保安大队长，要女演员去陪他吃酒。黄雨青气愤地说：“祖公们是卖艺的，不是卖色相的，为什么要坤角去陪他吃酒！”那地头蛇遭到拒绝，便借口抗日是“非常时期”，不准他们演出。黄雨青急忙去找县长说理，但那保安队长来头很大，连县长都惹不起他，事情就僵下来。黄雨青气愤之下，便集合了全班人马，一齐搬到县衙门大堂住下来。这么一来，可把县太爷也惹火了。他说

黄雨青闹他的公堂，把黄捕进了监狱。黄雨青在监里写了一份状子，告到当时的玉溪专署去。过了几天，玉溪专员的回文来了，说艺人们无罪，戏应当给唱。这一来可把县太爷弄得下不了台，只好通知放黄雨青。最后黄终于由班子里吹吹打打，放着爆竹迎了出去。戏唱起来了。黄雨青在开锣戏时，特别排了一出《枪毙大烟犯》上演，那烟犯的形象，活像那个被称为“瘦猴阎王”的大烟鬼保安队长。

(马绍贵)

好险呀！李润 民国三十一年（1942），云南农民救亡灯剧团到峨山县城为国民党军担架十六团进行慰问演出。剧目有时装戏《张小二从军》，李润扮演剧中的日本鬼子。当剧情演到日本人与汉奸勾结，给敌机指示目标轰炸我城镇及百姓时，看戏的士兵都气红了眼，高呼：“打死小日本！严惩汉奸！”其中一士兵竟愤怒地举起步枪，朝着正在演戏的李润连放数枪。子弹直擦李润身边嗖嗖飞过。好险呀！李润被吓坏了，他急忙跑去后台，蹲在地上哆嗦不止。台下的士兵还不断地振臂高喊：“交出小日本！交出小汉奸！”后经反复解释，士兵们才醒悟过来——这是在演戏。

(马正才 杜济时)

谚语口诀

目空一切，死不要脸 是指演员上台表演时，应该思想集中，放手创造角色，旁若无人。切忌羞羞答答，紧张害怕，游离于角色之外，影响表演。

唱如讲，讲如唱 唱是角色的一种艺术夸张的“说话”方式。演员通过唱，表现出角色的各种思想感情，是舞台语言的艺术夸张，故叫做“唱如讲”。戏曲道白不是大白话，而应该与唱、做、舞、打相和谐，求得艺术上的统一。戏曲道白是一种夸张的艺术语言，因而每句道白，都应该有语气、有节奏，具有音乐性，故叫做“讲如唱”。

讲纲讲纲，咬字出浆 “纲”即“上纲”或“纲口”相似于京剧讲“上韵”的念白。是形容咬字要使四声五音清，抑扬顿挫明，具有强烈情感和韵味。

生忌油，丑忌脏 “油”，油腔滑调，随嘴乱说；“脏”，讲下流话。唱生的，最忌油腔滑调，不顾情节随便发挥；唱丑的，千万不能在台上讲下流话。

三扮不如一“随” 是说演员承担一个角色，与其在外形装扮上下功夫，不如演员的气质风度等本身条件自然地接近角色。“随”，有随和自然，恰到好处之意。

初学要仿，用时要闯 与此相同的还有一说是：“师于法而不拘泥于法”。这实际是对待传统艺术继承与创新在认识方法上的体现。凡是初习艺者，都必须严格按照老师所教的做，要做得像，合乎标准，把知识技巧化成自己的东西，之后，又要按照自己的条件，自己的理解，发挥自己的创造能力，闯出新的路子。

花脸怕“跑滩”，小旦怕“数桩” “跑滩”，指《王彦章跑滩》，〔丝弦〕戏，唱打并重，饰王彦章者要与“五王、二虎将”连打带唱。（过去卜金山工此剧）；“数桩”，指《血手印》中“数桩”一场，是一出旦角唱工重头戏。唱词中“……一二三、三二一。一二三四，四三二一……一二三四五六七、七六五四三二一……等词句，拗口而演唱必须流畅。”（过去李瑞兰工此剧）此外还有“武生怕《截江》”（即《截江夺斗》），为靠把武生唱做念打并重戏（过去邱云林工此剧）；“老旦怕《八珍汤》。”此剧为苦品老旦的〔胡琴〕唱工戏，（过去蒋桂红、张瑞卿工此剧）；“小丑怕《种豆》。”此剧为丑角唱做并重戏（过去郑文斋工此剧）；“须生怕《反买康》。”该剧唱词多达二百余句，为须生唱工重头戏，（过去以黄雨青、郑宝卿工此剧）；“青衣怕《祭江》”（即《三祭江》）为〔丝弦〕、〔胡琴〕、〔襄阳〕“三下锅”的青衣唱工重头戏，（过去筱艳春工此剧）。这些都是各行当的看家本领“打米戏”，能拿得下本行这出戏，才算得在行。

一身之戏在于脸，一脸之戏在于眼，一眼之戏在于神 一个人的喜怒哀乐等情绪，固然可以通过身躯四肢来表现，然而最形象、最生动、最集中、最感人的还是面孔。而在面部五官表情中，莫过于眼睛的传神，故古人有云：“传神写照，全在阿睹物（眼神）中”。

戏好班子旺，戏滥班子散 好戏，指一出戏要既有积极健康的思想内容，又有高超的表演技艺，才受观众的欢迎。而晦淫晦盗、庸俗低级，艺术上粗制滥造，则必然失去观众，以致影响剧团的声望与前途。

唱灯唱个人，唱人唱个神 一切戏剧都是通过演员刻画人物为主要手段来表现剧本思想内容的。所以说“唱灯唱个人”。而刻画塑造人物，不仅要求表演人物的外形，更注重的是要表现出人物的内心世界，故曰：唱人唱个神”。（李瑞）

其 他

临安春社行 （明）杨慎

少年社火燃灯寺，埒材角妙纷纷至。公孙舞剑骇张筵，官僚弄丸惊楚市。

晋宁观社将归留别诸君子 （明）杨慎

东台白道苦相留，花月春城夜色悠。锦伞夫人相毂转，金轮太子四门游。九枝灯下开华宴，百戏棚中夺彩筹。南北相过殊不远，绿波红屿更轻舟。

竹枝词 （清）殷位

金钱鼓子霸王鞭，双手推敲臂转旋。最是村姑歌小调，声声唱入有情天。

竹枝词 （清）黄丹崖

停午楼馆试分茶，普洱毛尖胜饔嘉。清歌一曲灯夹戏，且食松子听琵琶。

竹枝词 （清）朱绂

金殿游归日未阑，鸚鵡山下且盘桓。一丝一竹碟烧酒，好唱时新〔打枣杆〕。

竹枝词 佚名

金吾弛禁久相仍，放夜嬉游记也曾。三市街头箫鼓遍，儿童争买走马灯。

民族竹枝词 （清）黄炳堃

酒杯风雪峭寒天，火树交辉照大千。缕指岁除余六日，大雉

歌舞送残年。

《莲湖花榜》赠名伶诗 （清）龙湖诗隐

第一名 潘巧云

当筵曲奏玉玲珑，舞态歌容巧笑中。寄语周郎休枉顾，百花终让牡丹红。

哀丝豪竹逗琼箫，初是霓裳后六么。难得妆成兼二美，小青风韵小红娇。

诂无诗笔继渔洋，安得名园借辟疆。欲与迦陵分一席，花间捧砚倩云郎。

萧瑟江关两鬓丝，风怀非复少年时。顾卿身化罗浮蝶，飞上梅花第一枝。

第二名 陈双喜

金樽檀板侑红牙，半醉城南小史家。曾向燕台观乐部，娇音合媲杏林花。

云璈一曲曼声多，静按花阴红雪歌。何似海棠春睡足，呢人临去转秋波。

第三名 刘彩云

小步登场百媚生，惊海顾影舞衣轻。写真今日无周昉，绝代风姿画不成。

时世妆成水调新，宜嗔宜笑复宜颦。春风省识倾城态，一样簪花得意人。

第四名 杨双兰

窄袖戎装战半酣，蛾眉花样月初三。筑城倘使逢天女，娘子军应定日南。

日下征歌顾久违，莲湖春色客中归。采香若化庄生蝶，合伴花阴小凤飞。

《莲湖花榜》题词 （清）集翠轩主人

草占科名花占魁，茝兰一样也抡才。不殊日下传胪唱，檀板金樽动地来。

且看雾鬓与风鬟，漫说风流任往还。果是迷楼称绝艳，从今许列凤池班。

彩云深处舞云翘，喜气迎人酌酒邀。为何梨园谁乞巧？一分巧是一分娇。

舞衫歌扇不生尘，婚影姗姗也可人。与我周旋原是我，拈花一笑急抽身。

《莲湖花榜》题词 （清）吴江冷客

湖山终古彩云乡，风月嘉时侑一觞。不是江南落花节，岐王宅里亦寻常。

翠湖风贴闹红轻，难遣中年以后情。料得东山谢安石，偏耽丝竹为苍生。

遣怀 （清）杨高德

茝兰小住类蓬飘，画粥光阴暮复朝。醉里当筵能击鼓，愁来入市肯吹箫。重三节后春弥好，十九峰头雪未消。笠履随身归路近，拟将踪迹混渔樵。

梨园本事诗 马竹庵

其一 （李少白）

少白艺坛久蜚声，轻财仗义见豪情。伶官异日传青史，不让新磨独擅名。

其二 （邱云林）

云林不愧艺林宗，刻画人情意味浓。犹记阳春歌一曲，英姿飒爽《保双龙》。

其三 （杨海蛟）

齿豁声宏似虎啸，老来工架未全抛。《碧游宫》里颜三变，犹忆当年杨海蛟。

其四 （左云仙）

宦门子弟左云仙，比匪失身剧可怜。一报借尸原鬼蜮，而翁饮恨到黄泉。

其五 （栗成之）

六十年来鞠部头，清扬天赋好歌喉。南腔北调难言病，衍派至今尚未休。

其六 （筱黛玉）

戴家小玉绝聪明，天与歌喉比风情。最忆昆华沦落日，不堪回首过升平。

赠栗成之 刘文典

弹板讴歌意蓄然，伊凉谁唱艳阳天。飘零白发同悲慨，省食憔悴李龟年。

观剧竹枝词 退醒

梨园“群舞”与“云华”，白叟黄童信口夸。男座女厢分左右，从兹世界变花衙。

贵云娇痴妙如神，素云姿态亦可人。莲花妙有海棠侣，输却

与他《小上坟》。

凤鸣岂是自岐来，樊哙声洪久剧才。花面国珍童小丑，俨然大舞在高台。

飞来一凤舞台中，女旦仍称一阵风。于介月樵各擅胜，衣冠儿女亦英雄。

灵芝仙草谪红尘，开幕欢迎李筱芬。更有紫英娇好女，樱桃小口柳条身。

大观同乐杂喧哗，惠芬亦与宝钗夸。更有老生陈可益，居然喝彩唱“噢呀”。

挽李少白 谢幼候

大名震歌管场中，豪竹哀思，感深安石；雅度逢落花节里，奇行义侠，迹类朱家。

潘巧云墓题词 谢幼候

卿乘黄鹤归仙早，我来凭吊倍伤情。

（李瑞 张晓秋）

传 记

刘二官（清乾隆年间在世）原名刘玉，字芸阁，刘二官是艺名。男，云南安宁州人。刘二官约在乾隆四十～五十年间入京，当与清高宗寿节有关，故《金台残泪记》及《清升平署志略》等书中都提到有滇籍演员进京献演事，但除《燕兰小谱》叙刘二官事稍详外，余均无考。

乾隆四十年后，他是京师花部孝庆部著名花旦演员，与四川陈银官、湖北王桂官、湖南刘凤官等花部演员齐名。《燕兰小谱》评论他们：“陈王二刘，时称四美，以冠花部，允协兴情”。可见他们是名噪京师的花部四大名旦。

自花部名旦魏长生离京后，陈王二刘，红极一时。刘二官的戏路和演出风格略仿魏长生，曾在京师舞台演出过《滚楼》、《缝胳膊》、《桂花亭》等剧，还演过刘备与甘夫人的故事剧。清人吴太初在《燕兰小谱》中对他题咏颇多，如……卯金故事堪持誉，帐里盈盈两玉人（原注：昭烈帝甘夫人事）一剧传摹女悦男，晴丝袅袅如春蚕，却怜南国生刘二（即刘二官），不似西州熟魏三（即魏长生）”。同书还评他们的演出风格为：“魏三曰妖，银官曰标，桂官曰娇，玉官曰翘，凤官曰刁……”《西川海棠图》也称“刘芸阁之峭”。刘二官善演健妇，颇有韵致。当时有些文士名流与之过从甚密，曾为陈银官画海棠，为刘二官作赋称赞，故《燕兰小谱》有《为芸阁赋》诗赞曰：“美人香草本离骚，金屋由来贮阿娇，珍重玉郎身似玉，艳情绮语写丰标。”很多名流争相题咏，时有云南禄劝县知事檀萃运滇铜进京，适逢其盛，并题诗曰：“湘云（即三桂官）芸阁争赋传，一卷海棠新画妍，近日天人贪乐舞，乾闥婆都与法筵。”（见《滇南集律诗》）一时争相传诵。

京师萃庆部的花部演员满囤儿，原名王中官，陕西兰田人，是刘二官的徒弟。

（顾峰）

张子谦（1880～1961）原名张国梁，云南广通人，男，汉族，滇剧旦角演员。

张的父亲是前清的一名贡生，掌管过地方钱粮，家庭生活富裕。但他从小酷爱滇剧艺术，潜心求艺，经常粉墨登场。其父认为有辱门第，严加诫训，有时竟用铁镣将张锁在家中，不许外出。张的聪慧曾得军阀朱培德的赏识，特邀张到昆。张即正式下海从艺。其父深恶痛绝，欲除之而后快。特派家人李福潜至昆明暗杀子谦。幸李福于心不忍乃放张潜逃至滇东。张改艺名为王桂红继续搭班唱戏。二十三岁（1903）时拜名旦张桂芳为师。后在昆明丹桂茶园献艺直到民国七年（1918）。后辗转于滇中、滇南一带，蜚声远播三迤。民国二十二年（1933）回群舞台。民国二十三年～民国二十四年（1934～1935）组班到贵州兴义一带演出，为时两年之久，他的从艺活动疏通了滇黔两省的戏曲艺术联系。民国二十五年（1936）在楚雄黑井为红军长征部队演出。后来曾参与组建金马、聚成、华丰、麟华坊、大观等彩排茶室，并任管事。1956年任昆明市滇剧团主任委员，列为全省“十大老艺人”之一，并参加省文化局为他们举行的祝寿活动。1957年被错划为“右派”。1961年病逝。

张子谦年轻时代以花旦应工。他演的《北邙山》隗妃有调情卖俏的眉眼身段，张演得艳而不妖、媚而不俗、分寸得体。中年以后，专工恶旦、泼辣旦，有时兼演粉脸。他饰演《飞云剑》的老妖、《铁龙山》的杜氏、《庆云宫》的郗氏等都能触幽发微、同中求异、各具特色。粉脸戏有《高关摘印》的潘洪、《审子踏尸》的秦仙，工架讲口，大开大合，多姿多彩，把角色阴险诡谲、凶残狡黠的性格表演得很有深度，行家为之赞服。他的拿手戏《会缘桥》中“老背少”（一人饰两角）的特技，获誉甚佳。

张子谦曾获1954年昆明市戏曲评奖演出大会一等奖和1956

年云南省第一次戏曲观摩大会荣誉奖。

(王之墀)

周少林 (1883~1960) 贵州人, 男, 汉族, 滇剧生角演员。

周少林是贵州梆子著名老艺人王星坦(入滇后改名王永清)的女婿, 自幼从翁学艺。宣统二年(1910), 翁婿二人搭戴三州组建的川班(荣华班)入滇, 后改唱滇剧。在罗香圃结营的群舞台任后台管事长达十七年之久。民国二十五年(1936)任昆明市戏剧业工会理事长。历任新滇戏院、滇剧改进社、实验剧场、麟华坊、大观剧场的后台管事。1956年到昆明市滇剧团。名列全省“十大老艺人”之一。并参加省文化局举行的祝寿活动。

周少林一身兼习川剧、贵州梆子、滇剧三个剧种, 博闻强记, 能戏甚多, 行家誉之为“烂肚皮”。尤擅长于演出的组织工作, 一生主持滇剧表演团体的后台管理, 经常请艺人说戏。开“拓单”、派角色, 都能总领全盘。不断地移植一些川剧、贵州梆子的传统剧目以供日常上演, 大大地丰富了滇剧上演剧目。如罗香圃的拿手戏《活捉姚安》, 就是他移植川剧本加以再创造而成为滇剧的保留剧目。建国后改编成的优秀剧目《杨门女将》、《青儿闹西天》、《班超》等都是他口述的蓝本。

周少林曾获 1954 年昆明市戏曲评奖演出大会一等奖, 1956 年云南省第一次戏曲观摩大会获荣誉奖。

(王之墀)

周锦堂 (1901~1964) 艺名周吟棠。云南玉溪人, 男, 汉族, 滇剧生角。

周十四岁时拜罗香圃为师, 长期在个旧“悦和茶园”及通海、玉溪、宜良一带搭班演出。30 年代回到昆明群舞台献艺, 后在新滇戏院演出, 民国二十九年(1940)参加戏剧改进社。民

国三十三年（1944），组班到下关经营大光明戏院，并到保山、永平、永胜、宾川一带演出。民国三十七年（1948）回昆经营“光华彩排茶室”。1953年参加“云光滇剧社”。1956年任昆明市滇剧团副主任委员。1957年被错划为“右派”，1964年含冤而死。

周锦堂素以唱工著称，自成一家。其嗓音高亢明亮，行腔激越挺拔，清新流畅，注重气势；吐字清晰，喷口有力，讲究四声平仄，因字润腔，上挑下滑，音韵动听。其能戏甚多，如唱工戏《顶本章》、《醉金殿》、《大登殿》、《游艺园》、《斩子》等。1934年到上海录制第一批滇剧唱片《八义图》、《渡泸江》、《七星灯》等，至今不时为我省电台播唱。

（王之埤）

李少兰 （1904～1981）原名张春生，艺名小仙凤。云南弥勒人，男，汉族，滇剧男旦演员。

李少兰七岁入私塾，十一岁继父去世，生活无着，中辍学业，进县城依附姑母。十二岁被在弥勒县演出的花旦演员刘品玉看中，教学唱腔后携带至昆明学戏，介绍给云仙茶园老板翟海云，随黄玉琴学花旦，民国六年（1917）初正式登台演出，当时艺名“小仙凤”。民国九年四月，经翟海云推荐正式拜滇剧著名青衣李瑞兰为师，改用艺名李少兰。先以花旦应工，后专工青衣，不仅深得李瑞兰之真传，而且还受到罗香圃、周少林等老辈艺人之指教。此后，在昆明群舞台、戏剧改进社、昭通同乐戏院和玉溪等地搭班演出。建国初期，入云南省滇剧团兼任学员教师。1956年调省文艺干校滇剧班任教。十年动乱，备受折磨，仍执艺不辍，1981年因病逝世，享年七十七岁。

李少兰扮像俊俏，嗓音甜润，观众曾用“小仙凤吹熄四盏灯”的赞语评价他口气饱满，行腔流畅，为避开表演之短缺，发

挥嗓音之特长，李少兰创造了特殊唱法——“疙瘩腔”。独树一帜，自成一家。如《女盗令·前帐会》中“儿本是，番邦女子，铁镜公主，四郎儿媳，阿哥之母，家住在辽东，婆婆娘请听。”近三十字的唱词，一气呵成。又如：《春花走雪》的〔倒板〕、〔哀子〕则集中了他“疙瘩腔”的精华，做到以唱取胜。李少兰的唱功以〔胡琴〕、〔襄阳腔〕见长。演出剧目除以上两出戏外，还有《江油关》、《昭君和番》、《春秋配》、《女斩子》等，颇受观众欢迎。民国二十四年（1935）上海百代公司聘请李少兰赴沪灌制了《春花走雪》、《斩经堂》等六张唱片；民国二十六年（1937）该公司又专程来昆灌制了他演唱的《古玉杯》、《二堂释放》等六张唱片。其中《春花走雪》、《女盗令》等剧的唱段，至今在香港、澳大利亚等地电台时有播放。京剧艺术大师梅兰芳、程砚秋先生曾赞誉李少兰的唱腔为“滇中一萃”。

（刘超萍 熊林）

高竹秋（1896~1979）原名荫椿，艺名板翁、挽澜、挽君，外号百斗斋主。昆明人，男，汉族，滇剧票友。

高竹秋年幼时，随皮匠师傅学手艺，常与其师进茶馆听清唱，遂爱上滇戏。后家境好转，更有能力潜心学戏。民国初年，至广州考入黄埔军校，毕业后返昆。民国三十一年（1942），曾任下关警察局长，不久即被免职。建国后，被选为滇剧研究会会长。1951年，参加昆明戏曲改进协会工作。后正式参加省滇剧院，多作整理改编剧目之事。1958年被诬，身系囹圄，幸被平反，“文革”中又受折磨。七十二岁退休回家。1979年病逝，享年八十三岁。

高竹秋与滇剧界人士过从甚密，常与栗成之、李文明、王海廷、李桂兰、筱黛玉等同台唱戏。曾自编自导自演，自行设计唱腔演出过时装滇戏《一碗虾仁》、《新探亲》、《烟花宝鉴》、《黑海

明灯》。这些剧目均以昆明城乡现实生活为题材，揭露了地主压迫农民之罪恶；写出了农村姑娘的悲惨遭遇；规劝人们勿吹烟、嫖妓，在当时有一定进步意义。30年代，百代公司、胜利公司还为他灌制过不少滇剧唱片。

抗战开始，他编写抗日救亡的道情词，到街头茶馆演唱，积极宣传抗日，唱词曾刊报端。民国二十七年三月十九日中华全国戏剧界抗敌协会云南分会成立，公推高竹秋为理事长，后曾多次义演为抗日出力。

建国后，他与顾峰、万揆一等合编了古装戏《锦绣衣》，由碧金玉、邱筱林、刘菊笙等演出。他们还改编了《小二黑结婚》，由省滇剧院演出。

高竹秋曾录写不少滇剧传统戏，编写过《滇剧音韵》，并与戴旦合作写出《滇剧初探》一书，1957年，由云南人民出版社出版。退休后拟写《滇剧渊源》，惜书稿未完，溘然长逝。

（克斋）

夏俊廷（1916~1977）艺名地古牛。昆明市梁家河人，男，汉族，滇剧丑角演员。

夏俊廷出生于贫苦农民家庭，四岁失母，九岁丧父。次年进个旧悦和茶园跑龙套谋生，因生性聪颖，被肖玉庭收为门徒，后又拜李少轩为师，在滇南一带搭班演出。民国二十五年（1936）因不堪戏班老板虐待，逃到建水燕子洞当小道士，学会演唱渔鼓道情。后在玉溪、晋宁一带讲评书、唱道情，靠卖艺为生。民国三十三年（1944）参加云南戏剧改进社。民国三十七年（1948）起在光华剧场演出，1956年并入昆明市滇剧团，1959年加入中国共产党，被选为昆明市人民代表，市政协委员。1956年起曾三次被评为昆明市先进工作者、标兵，出席1964年昆明市“五好”先进代表会议。

夏俊廷酷爱丑角行当，在他扮演的众多丑角戏中，他的表演不哗众取宠，不卖弄噱头，不求廉价的剧场效果。他演《献地理》的张松，《审头》的汤勤，《赠绉袍》的须贾一类袍带丑，讲究人物的身份气度和念白，蓄狡黠阴险于内在。演《花子骂相》、《疯僧扫秦》、《驼子回门》，戏中的花子、疯僧、驼子等角色，于诙谐中见风趣，不庸俗、不落套。他能把《战万山》的二百多句唱词，《巴九寨》的大段念白处理得神满气足，挥洒自如，显示出他在丑角唱、念方面的深厚功力。

夏俊廷博闻强记，“肚皮宽”，戏路多。除丑角应工戏外，像《叹更夸张》、《双投唐》、《洛阳斩单》、《马武碰官》、《铡美案》等净行重头戏也能举重若轻，从容对付，末行戏能临场救急，成竹在胸，内行为之折服，称他为“戏补钉”。

夏俊廷曾在 1954 年昆明市戏曲评奖演出中获奖。经他口述、整理出版过《战万山》、《盘刀门》等滇剧传统折子戏。

（王之墀）

筱艳春 （1921 ~ 1976）原名张淑华，云南昆明人，女，汉族，滇剧旦角演员。

筱艳春的父亲张玉臣是滇剧琴师，在茶馆清唱。收入甚微，难以养家糊口，从小便被送到何家作养女。七岁进工厂当童工。十一岁回到张家随其姐张兰春（即筱兰春）学唱滇剧。后拜蒋学文、周少林为师。民国二十五年（1936）在新滇大戏院登台演出。后到宣威及滇东一带搭班唱戏。民国三十四年（1945）回到昆明加入戏剧改进社，在实验剧场演出。还组班经营过“太华春茶室”，“昆明彩排茶室”。1950 年参加“麟华坊彩排茶室”。1956 年合并到昆明市滇剧团，1960 年调昆明市文艺学校任教员。

筱艳春以青衣应工，尤擅演悲剧，以唱见长。其扮相俊美，嗓音甜润，行腔细腻而重韵味，善于表达角色的凄楚哀怨，苍凉

悲伤的情绪。她唱的〔胡琴二流〕及〔梅花板〕如泣如诉，颇为感人。她的拿手剧目有：《江油关》、《小进宫》、《仕林祭塔》、《别汉宫》、《三疑计》、《孟丽君》等。偶尔反串生角，如《大斩子》、《女斩子》等，深得家传，颇似其姐兰春的风韵。

（王之擢）

罗明洲 （1909~?）艺名盖世明，四川泸州人，男，汉族，滇剧武生演员。

其父罗海泉是川班小生演员。民国三年（1914）进入云南后改唱滇戏，后拜京剧武生李春庭、林春利为师，长期与师兄盖世伶（张明洲）同台合作。民国三十三年（1944）加入戏剧改进社，在实验剧场演戏，与筱艳春结婚后，曾组班到滇中、滇东一带演出。

罗明洲的拿手剧目有《太平仓》、《焚绵山》等武生应工戏。他尤其擅长真刀真枪、飞叉打彩，演《刘氏四》的阴司，飞叉出手惊险异常，命中落点，准确无误。与盖世伶的武戏对打，严密配合，得心应手。

（王之擢）

束子连 （?~1942）昆明人，男，汉族，滇剧琴师。

其父束耀，是昆明洞经音乐组织——宏文学会会员，也是清末“泰洪班”的票友琴师。

束子连于光绪年间加入“泰洪班”，在父亲和前辈琴师的指导下，琴艺日愈成熟。民国二年（1913），他在两粤会馆“拉门戏”的演出中任琴师，民国五年（1916）后进入群舞台，任主要琴师；以后，又在民乐戏院任琴师两年。于民国十七年（1928）随水仙花的班子到贵州演出，民国二十二年（1933）到个旧演出，民国二十五~民国二十六年（1936~1937）在新滇戏院任琴

师，民国二十六年（1937）后到个旧，在竹八音班子里任琴师，于民国三十一年（1942）卒于个旧。

束子连在滇胡、丝弦的技术上功底扎实，弓法娴熟。他在演奏上不喜欢随意加花，弓法上多用满弓，少用碎弓，其演奏风格偏重于朴实、大套。在伴奏上，由于他对各个演员的嗓音条件、唱腔情况的熟悉，固定调准确，善于运用各种传统的托腔方法，来衬托唱腔，所以，无论是栗成之、碧金玉这样的名角，高竹秋这样的名票以及一般演员，都喜欢请他操琴，并公认他是滇剧音乐界的“胡琴圣手”，同时，他还能演奏古筝、笛子、唢呐等乐器。过去郑文斋唱〔崑腔〕时，常请束子连吹笛子。民国二十五年（1936）、民国二十六年（1937）上海百代公司、胜利公司先后来昆灌制滇剧唱片时，曾邀请他为碧金玉、筱兰春、刘海清等演员的《三清殿》、《抢雨伞》、《单刀会》、《莺莺饯别》等唱片中留下了他的琴音，他还将〔幽冥钟〕这支曲牌首次用于竹八音演出的《别汉宫》这折胡琴戏中。

束子连经常给后辈演员传授前辈艺人的演唱方法和表演技巧；在贵州黄草坝演出时，曾鼓励和指导过邱小林演出的关公戏。

（赵嘉禄）

孙竹轩（1890~1956）又名孙清圣。呈贡县人，男，汉族，滇剧琴师。

孙竹轩出生在一个没落的封建家庭里，祖辈曾是当地的名士，他从小就受到很好的文化教养，特别喜爱音乐，经常参加地方上组织的洞经会活动，擅长操琴，尤精于古筝的演奏。青年时代曾参加“讨袁护国军”。流落在北京时，曾学习过化装，制造工艺，并对京剧及其他民间音乐有过广泛接触。返回云南后，他在地方军阀江灿北（滇剧名票）手下任军需，经常为滇剧名流操

琴。民国二十四年（1935）上海百代唱片公司第一次为滇剧名角灌制唱片时，特邀孙竹轩去沪操琴，赢得“滇剧胡琴圣手”的盛誉。民国二十五年（1936）、民国二十六年（1937）上海胜利、百代两家唱片公司录制唱片时，孙竹轩又被邀往为栗成之、李文明、周锦堂、李少兰、筱兰春等名角操琴。孙竹轩长期在昆明开设铺号，经营自制的化装用品，一直以业余身份参加滇剧活动，直到云南和平解放。

1950年孙竹轩在昆明光华剧场、云光滇剧社担任琴师。1951年12月出席西南军政委员会文教部在重庆举行的西南区戏曲工作会议。1952年任云南省政协委员。同年10月出席在北京举行的第一届全国戏曲观摩大会，1954年根据中国、匈牙利文化协定，在有关部门的安排下，匈牙利音乐家萨波奇访问了孙竹轩，事后，萨波奇在《人民音乐》1955年第8期上，发表《我的研究中国音乐的旅行》一文中，称赞孙竹轩是一位具有“聪慧奇才”的“艺术家”。1956年调云南省文艺干部学校任剧乐班主任。因病重未能到职，10月病逝，享年六十五岁。

孙竹轩一向注重滇剧及洞经音乐的研究。曾参加过“识音庐”、“宝鹿学”等洞经会及滇剧票社的活动，收集保存了大量的民间音乐资料，他与曹幼之、杨瑞年等合作，把一些优秀的洞经音乐改编成滇剧曲牌如：〔五马江儿水〕、〔南傍妆〕、〔清水令〕等等，丰富了滇剧音乐的表现力。

孙竹轩操琴指法灵活，手风刚劲，腕臂有力，音色清亮，注重气势，讲究乡土韵味，加之力度控制得当，疾徐舒展，流畅自如，形成自己以刚为主，刚柔相济的演奏风格。他所创作、发展的板腔过门，特别注意强化具有地方色彩的特性音调，使之更具有浓郁的地方性色彩。

最能体现孙竹轩演奏风格及特点的代表作，当推滇剧老唱片《渡泸江》中的〔胡琴一字〕长过门及《八义图》中的〔襄阳倒

板〕及〔快一字〕过门。

(孙棠 王之墀)

曹愚孝 (1909~1980) 又名曹智舜, 云南昆明人, 男, 汉族, 滇剧鼓师。

他八岁入学, 读私塾三年, 十一岁进昆明英语学校读书, 十六岁毕业, 留校任教约二年。民国十七年(1928)入云南省黄埔军校军官教导队当学兵, 受训三月结束。民国十八年(1929)后赋闲在家中, 喜爱滇剧, 参加茶室清唱。民国二十一年(1932)末进入云南警察学校, 学习四月结业, 随后在昆明金碧游艺园民生戏院、群舞台等处清唱。民国三十年一月至八月在易门县担任县政警队长, 卸任后返回昆明。

民国三十年(1941)末正式下海, 进入云南戏剧改进社担任武场及学员班教师。民国三十四年(1945)后在昆明百乐门彩排茶室、实验剧场任鼓师。建国初期参加云南省滇剧团, 担任鼓师兼学员班教师。1951年赴重庆参加西南区戏曲工作会议演出, 1952年参加第一届全国戏曲观摩演出。1957年调省文艺学校滇剧科任教, 1972年退休, 1980年逝世。

曹愚孝青年时期喜爱滇剧艺术, 学会不少剧目, 由票友而下海, 但因嗓音差, 转而钻研剧乐, 因熟悉唱腔及表演身段、传统剧目记得多, 所以公堂牌子熟, 在司鼓上老眼老手法熟练, 放眼稳而明, 尤其是武戏, 手虽差而手面滑(变眼快), 能根据不同演员的表演而给予配合, 使演出相得益彰。在教学中备课认真, 要求严格, 编写了一些教材, 培养出鼓师多人, 如普周全、普周伶、杨福元、吴宗孔、徐泽钧等。

(刘超萍 熊林)

普周全 (1926~1978) 云南宜良人, 男, 汉族, 滇剧鼓师。

十五岁在宜良进黄雨青的班子学习滇剧场面。民国三十二年(1943)被抓兵，入伍编归六十军一百八十四师复兴剧团，拜鼓师吴海青为师，后在云南戏剧改进社参师曹愚孝。民国三十七年(1948)在实验剧场当司鼓。1956年以后在昆明市滇剧团为主要鼓师。

普周全基本功扎实，手头“冲”，反映敏捷，与演员配合默契。他工作认真，讲究戏德，从不用手中的鼓签子在台上整治人，演员们交口赞誉，乐于与他合作。

他主张滇剧打击乐应从工具改革做起，自己埋头钻研，吸取川锣、苏锣的特点，改进滇剧锣鼓的音乐，并吸收川、京、梆子的打头，在滇剧中灵活运用，对滇剧的传统曲牌也能根据剧情需要加以改造。他的这些艺术见地，在演出的《孙安动本》一剧中得到体现。该剧在1959年全省青年演员调演大会上曾获“音乐改革”奖。

(王之擢)

罗养儒 (1887~1967) 别名继春，字号兆熙，广西昭平人，男，汉族，原省文史研究馆员，戏曲爱好者。

他于光绪十三年十一月八日出生。早年是广西昭平县学附生。毕业于云南中法学校和云南法政讲习班。从民国二年(1913)起，历任云南陆军一团三营军医，云南《中华民报》、《中华新报》、《微言报》主任编辑，中学国文教员，云南粤侨公学校长、科长、总稽员等职。民国二十一年一月改管工商业，创设制造安全火柴和电机碾米厂。民国二十八年(1939)一月，为躲避日本飞机轰炸，与其母蔡氏一起疏散到昆明郊区仓竹乡居住。专攻著作，并义务为周围的农民和疏散人员看病。建国后，1954年1月从仓竹乡迁居入昆明城，1956年3月受聘为云南省文史研究馆馆员。1967年2月17日，在昆明市洪化桥咸阳巷3

号家中病故，终年八十七岁。

他从小酷爱经史，喜读诗词。曾随父到过云南省二十多个州县，考察名胜古迹、奇闻轶事、风土人情。勤奋治学、学问渊博、多才多艺。对于史学、哲学、诗词、绘画、戏曲、中医等都有研究。他一生的著作有《永昌汉回相残记》、《咸·同滇事记》、《滇事萃言》等十余种。这些著作虽未正式出版，但其中主要几部著作手稿被分别收藏在云南省文史研究馆和云南省图书馆，对于研究云南地方史，研究云南风土人情，都有较大的参考价值。

在戏曲上，罗养儒于民国十一年（1922）秋，以半年时间，将陈蕴齐所著《燕山外史》一书改编为同名戏曲剧本，总共有二十二出，八十四幕，合九万余字，交昆明云仙茶园从上海聘请来的一批京剧演员演出。剧中主角李爱姑由金景萍扮演。演出时颇受观众欢迎。后来，金景萍离昆回沪，罗养儒特意为金钱行，并咏诗数首赠别。这些诗曾在《微言报》发表过，后收入罗养儒的《瘦香馆诗录》。

由于罗养儒对云南地方剧种——滇剧、花灯颇有研究，从1954年至1956年他和高荫槐、夏晓清、赵诚白等云南地方史专家，曾应邀参加了当时政协云南省委员会所属滇剧组，经常开会讨论滇剧改革问题。省戏剧工作室戴旦常到会收集材料。罗养儒曾将他记述滇剧、花灯剧的手稿拿给戴旦看过。后来戴旦和高竹秋撰写《滇剧初探》一书，曾引用过罗养儒《滇剧琐谈》一文。这篇写于民国十三年（1924）春间的滇剧论文，记述了乾隆年间云南人赴京唱《醉白（北）楼》使“座客俱倾倒绝”的情形，对于后人考察和研究滇剧的演变、发展提供了珍贵的史料。

（胡耀池）

施章 （1900～1942）字仲言。昆明官渡六谷村人。男，汉族，花灯剧作家、理论家。

施章出身于农民之家，自幼好学。后由昆明县立师范学校毕业后，任过县属小学教师及县师范学校主任。为求深造，考入云南省立高等师范学校，在校时，常撰文发表。民国十五年1926春，考入南京国立中央大学文学系深造，毕业后留校在文学院从事研究工作。民国二十一年（1932）“一·二八”淞沪战起，返滇，受云南师范学院聘请，为文学系讲师。民国二十四年（1935）年春，仍返南京中大工作。民国二十七年（1938）冬，因母病逝，乃奔丧回滇，先后在云南省农校、宣威师范学校、官渡农校任国文教员。因积劳成疾、生活贫困，于民国三十一年（1942）病逝，享年四十二岁。

施章喜爱花灯，在农村搜集花灯曲调并记录剧本，历时三年，编成《农民杂剧十五种》，计收录花灯剧《划船》、《渔家乐》、《小放羊》、《包二》、《劝赌》、《玉约瓶》、《大放羊》、《打霸王鞭》、《前逼》、《后逼》、《朱买臣休妻》、《吹烟》等十五剧。书稿曾交徐嘉瑞先生审阅，并为之写序。施章请他介绍出版，未详所终。施章拟编第二辑，有《乡城亲家》、《七星桥还愿》、《借亲配》、《驼子回门》、《瞎子观灯》、《杀狗劝妻》等，原稿下落不明。他所著《农民文学概论》是以阶级观点评论花灯文学剧本的开创之作，对民间花灯作了高度评价。

施章还编著过《新兴文学论丛》、《新文学论丛》、《云岭学报》、《新滇》等书刊，对古代、现代文学均有所涉及。

施章著作颇多，遗稿尚存十一种，除中大刊行者外，均未付梓问世。

（克斋）

李芹 （1916~1982）云南昆明人，男，汉族，花灯旦行演员。

幼年时，父母双亡，随祖母在永泉寺劳动生活。上小学两年即辍学，民国十七年（1928）参加花灯春台演出。民国二十八年

(1939) 投师贺继盛、陈家信学花灯，次年又从罗香圃、黄雨青学滇剧，技艺日进。先后搭班在弥勒、通海一带演出滇剧。40年代初到黑井演出时，中途遭劫、演出服装全部损失，被迫转回昆明。民国三十二年（1943）起仍从事花灯活动，春节期间以唱灯为主，平时则以教灯为业，先后在嵩明及昆明城乡教过十几批以农民为主的业余花灯爱好者，与他们建立了广泛而密切的联系。

民国三十五年（1946）与同行艺人倡导把花灯从农村土台搬到城市舞台，从季节性的流动演出转为常年性的固定演出，陆续参加昆明“聚盛”、“太华春”及“华丰”等彩排茶室演出，擅演《双接妹》、《打鱼收子》等剧目，群众称他为“花灯皇后”。1951年参加省文联组织的花灯工作者联谊会，并出席西南区第一次戏曲工作会议，演出花灯《板凳龙》，同年参加昆明人民灯剧团的筹建工作，任团委。除坚持演出外，还带领小青年练功学艺，重视新生力量的培养，与有关同志一道，为剧团选拔了马正才、蒋丽华、夏曼迁、张惜荣、李秀芬等入团，后来都成为花灯的后起之秀。1952年参加全国第一届戏曲观摩演出大会，回昆后，带头演出现代戏《罗汉钱》等。1956年又去北京进入中央文化部举办的第二届演员讲习班，向兄弟剧种的名家学得了许多技艺，同年任市政协常委，并调云南省文化艺术干部学校，筹建第一个花灯专业教育机构，任花灯班主任。1957年被评为昆明市先进工作者，1958年选为市人民代表。他一直从事花灯教育事业，共培养了六届学生，总计二百三十八人。主教的教学剧目有《三访亲》、《长亭送别》及现代戏《一家人》、《货郎哥》等。1982年4月因病逝世，享年六十六岁。

在花灯改革中，他主张“以我为主，博采众长”，注意吸收各种剧种之长，广泛学习各地区花灯曲调，为求保持花灯风格，在移植的《卖妹成亲》一剧中，对〔进郎房〕、〔迎亲调〕作了革

新处理，受到观众赞赏。他的唱腔声圆腔满，字正板稳。表演上十分注意从人物性格出发，他扮演的《三访亲》中的王媒婆，以灵活的眼珠旋转，抿嘴咂舌的笑容，敏捷地抛丢手巾，随腰而动的碎步，使手眼、身法、步的协调动作，与内心感情紧密配合，塑造了媒婆的生动形象。他经过长期细心地揣摩，把师傅罗香圃的优美身段、黄雨青的清亮讲口、贺继盛的花灯风味吸收利用，融于自己的表演艺术之中，使花灯摇曳别具一格，传授给他的学生们。在教学中乐于示范、勤于辅导，《春城晚报》载文称为《诲人不倦的李芹》。他口述的花灯传统剧目《匡胤打枣》、《打花鼓》已由陶器、张学成整理，发表于《春城戏剧》。他改革的花灯曲调有四十余支，省人民广播电台已录制二十二支。他自编自唱的《看老因》，不仅反映了党的十一届三中全会以后云南农村的新气象，且词语通俗，富有地方性，全省各地广为传唱。在1956年云南省第一次戏曲观摩演出大会上曾获荣誉奖。

（张学成）

文守仁（1883～1979）云南昆明人，男，汉族，曲剧老生演员。

文守仁生于昆明小商家庭，八岁丧父，十三岁离家打短工谋生，十八岁起向梁兴舟、倪巨卿学习滇剧清唱，三十二岁拜师郑文斋，在昆明各茶社清唱。民国三十四年（1945）改学花灯，在云社、华丰、昆明、聚盛、太华春等茶社剧场搭班彩排演出。1954年加入昆明市曲艺联，在昆明市戏剧评奖大会上获个人表演奖；1956年到大众游艺场，同年被选为盘龙区人民代表并被推荐为省政协委员。1957年参加曲剧团。

文守仁工曲剧老生，以滇剧、花灯功底为己所用，嗓音浑厚宏亮，字正腔圆，擅长扮演老年农民，表演自然朴实、语言诙谐生动。他在《韩梅梅》、《刘介梅》等剧中塑造的农村老汉形象，

得到内行及观众的一致好评，都认为他“演活了”；他在《祥林嫂》、《家》剧中扮演的鲁四老爷及高老太爷，将封建卫道士的狰狞面目刻画得鲜明且有个性。

他很注意对青年演员的培养，剧团演老生的青年演员王璟、栗臻等人都得到过他的热心指教和具体帮助。

文老先生为人忠厚，待人诚恳，在团内德高望重，在全市文艺界也很受人尊重，1956年10月被列为全省十位老艺人之一，并应邀参加了省文化局为他们祝寿而举行的庆祝活动。

（王业伟）

张义清 （1906~1975）云南昆明人，男，汉族，扬琴艺人，曲剧音乐设计兼演奏员。

张义清十岁时因病失明，民国八年（1919）在昆明高山铺拜师许从珍学扬琴，民国十四年（1925）起在昆明市区以演唱扬琴谋生，1950年参加昆明市曲艺联，1956年到大众游艺场。1957年参加昆明人民曲剧团。

张义清工扬琴，功力深厚，能奏能唱，嗓音宏亮高亢，行腔流畅委婉，他演唱的扬琴《吊潇湘》中“贾宝玉进潇湘泪如雨下”一段，声情并茂，最能体现他的演唱风格。他善于学习和借鉴其他剧种及民间音乐，博采众家之长为我所用，对曲剧音乐的形成和发展有重要贡献。昆明人民曲剧团1959年、1960年两度获奖的剧目《红石岩》和《斗诗亭》及1961年曲剧音乐有重大发展的《啼笑因缘》一剧，他都是音乐设计者之一，他创编的〔铜壶滴漏〕、〔小鹧鸪〕、〔离情调〕、〔寒鹊争梅〕、〔玲珑板〕等曲牌，丰富了曲剧音乐；他制作的独特乐器“二总”（形状及音域介乎中胡和低胡之间），有特殊的音色和一定的音量，他演奏起来得心应手，很有风格，在当时没有低音乐器的曲剧乐队中起了很大作用。

他热心培养青年。演员张秀芬和张莹莹在曲剧唱腔上有所造诣，音乐设计栗臻对曲剧音乐有所继承和发展，演奏员李铮荣操琴有独到工夫，与张义清的教诲和指导是分不开的。

（王业伟）

李宝珠 （1923～1979）广东南海人，女，汉族，曲剧旦角演员。

李宝珠出生于上海，幼年曾从师于著名演员乌丽珠学歌舞，民国二十五年（1936）入梅花歌舞班。她能歌善舞，先后在梅花、万花、明月、国泰、国光等歌舞班、剧社从艺，扮演过王昭君、西施、貂蝉、陈白露等角色，参加过电影《桃李劫》的拍摄。民国二十七年（1938）随万花歌舞班到过南洋群岛、马来亚、香港等地演出。民国三十五年（1946）到昆明，入华丰剧社。解放后参加昆明市曲艺联，1953年到大众游艺场，1954年在昆明市戏剧评奖大会上获个人表演奖。1957年昆明人民曲剧团正式成立，她成为昆明曲剧第一代旦角演员。

李宝珠工曲剧旦角，扮相俊美、嗓音甜润，表演以唱、做取胜，有独特风格，先后在《两兄弟》、《祥林嫂》、《糊涂爹娘》等剧中演过主角。她对待艺术严肃认真，努力探索曲剧旦角的唱腔和表演艺术，为曲剧的成型和发展作出过一定贡献。

（代明 刘卫民）

刘奎官 （1894～1965）号春霖，艺名小奎官。山东省历城县人。男，汉族，净行演员。

刘奎官六岁时便随父学戏，八岁登台唱戏。民国十年（1921）起曾先后在北京、汉口、上海、天津、洛阳、兰州、西安、成都等地搭班或挑班唱戏。民国三十七年（1948）三月，他从四川泸州至昆，在祥云戏院、春明戏院和大众京剧团唱戏。

1951年任昆明劳动人民京剧团团长，后又任昆明戏曲改进会主任一职。1960年6月任云南京剧院院长。

刘奎官的重点剧目有《通天犀》、《拿高登》、《芦花荡》、《古城会》、《走麦城》等。特别是他以红净行演关公戏，在全国声望颇高。他与梅兰芳、周信芳等七人，被誉为京剧界的“八骏马”。

刘奎官的程式技巧以“一眼二腿三哇呀”等为最有特色。《刘奎官京剧脸谱集》1963年由云南人民出版社出版。早在60年代初，《刘奎官舞台艺术》就由他口述整理而成，1982年由中国戏剧出版社出版。

（李希麟）

袁小楼 （1903～1972）艺名五岁红。北京宛平人。男，汉族，京剧演员。

四岁随父袁伯峰练功学艺，五岁登台演出《哪吒闹海》，得名五岁红。从此，踏入舞台生涯。曾向卢宝福、杨小楼、瑞得宝学艺。在光绪三十四年（1908）～1961年的半个世纪中，辗转于福建、台湾、北京、黑龙江及云南等十七省市，民国四年（1915）～民国十一年（1922）曾随父到新加坡、印度尼西亚、马来西亚等国演出。

曾与著名演员高庆奎、金少山、林树森、高雪惠同台演出全本《上天台》，并和周信芳同台演出《嘉兴府》、《四杰村》等戏。1961年调云南省戏曲学校任教，教学认真负责，诲人不倦，严格规范。他传授了《闹天宫》、《闹龙宫》、《恶虎村》等戏，培养出武生演员多人。十年浩劫中被立案审查，忧愤成疾，不幸于1972年9月病逝，享年六十九岁。

袁小楼身材不高，形体匀称，扮相英武，演技精湛，技艺超群。他不仅以短打武生戏出名，而猴戏、靠把、文武老生戏也很出色。如《伐子都》、《一箭仇》、《牛魔王》等戏，在上海连续三

月暴满。袁的猴戏与众不同，从表演、风格、服饰到神态、动作，把猴的心理习性体现得格外动人，如《石猴出世》等戏，把孙悟空的机智勇敢、善辨人妖、是非分明、忠心保唐、嫉恶如仇、顽皮可爱的形象塑造得逼真，使观众忘却舞台上的猴是人扮演的。故有“活悟空袁小楼”之赞誉，名扬中外。

袁小楼从不卖弄艺术技巧，所塑造的形象从不雷同，善于改革，勇于创新，如跟斗“大过桥”、“小过桥”就是他创新的，人称他为“跟斗大王”。

（吴蓉珍）

金龙生 （1900~1974）江苏省苏州市人，男，汉族，舞美设计人员。

他出身于雇农之家，家境清贫，十三岁时因父亲病故，生活无着，离家赴沪，在上海巧灵珑灯彩店艰苦学艺。学艺三年满期，又帮师三年，后即独立谋生，曾求教于当时的舞台美术家、国画家张光。金龙生不仅擅长绘画，他的彩扎技术也较高超，对舞台烟火颇有研究。

民国二十三年（1934）来到昆明，与上海来的王钧（舞美人员）合作，先后在金碧公园（现省第一人民医院旧址）及群舞台（现云南艺术剧院旧址）为秋步云、李鑫培、贾连城的班子演出连台本京戏《狸猫换太子》绘制布景。金龙生兼搞彩扎，又在西南大戏院（现省滇剧院旧址）与张天保合作搞连台本京戏《穿金宝扇》的布景及彩扎、烟火；也为新中国社王人美、陶金主演的大型话剧《孔雀胆》、《太平天国》，高博主演的《草莽英雄》、《新牛郎织女》，田汉导演的外国剧《大雷雨》等剧搞过布景及彩扎。后来一直在云南大戏院（现长春剧院旧址）搞布景设计。

1956年全省第一次戏曲观摩演出，金龙生担任舞美设计的京剧《鸳鸯》获舞台美术二等奖，金龙生获舞台美术个人三等

奖。1974 年逝世，终年七十四岁。

他勤学好问，彩扎技术精湛，烟火技术高超，享有“烟火大王”的美称。在演出灯彩戏时，由他彩扎的各种飞禽走兽、花鸟鱼虫以及人物形象栩栩如生，活灵活现（如扎有真马般高的竹战马，及眼睛会亮并贴有真羽毛的老鹰等）；所放烟火更为奇妙（火药均系自制、自己配方），如舞台上烟火一起，灯笼灭，立即出现“八仙图”，且灯笼顶部的红、绿火苗仍在徐徐燃烧，观众拍手叫好，可称“绝技”。他因年老体弱，未将此种彩扎、烟火技艺传授后人。

（武培根）

后 记

《昆明市戏曲志》终于出版了。

从 1984 年建立编辑组至今，已有 17 个年头。

17 年呵！在人类历史长河中不过是短短的一瞬，然而，对于个人来说却是非常宝贵的生命历程。为了说明此事，以本人在 1996 年 1 月向昆明市主管文化的马副市长所呈送的函件作一见证：

马副市长：您好！

个人向您汇报一事，请您在百忙中给予关照。

戴旦、顾峰二位先生相继跨鹤西归，心中有一事更觉对不住他们。

1984 年，我受命负责主编《昆明市戏曲志》并聘任戴、顾二先生作为顾问。由于编辑组通力合作，不到一年的时间就完成初稿，受到文化部、全国艺术学科规划领导小组、国家民委的表彰。全市地方志工作会议还特别让我参加交流，是全省剧种志、地方志较早完成的志书之一。

此后，因种种客观原因，主要是经费问题，此书拖延至今，尚不得出版。我主编的另一本《昆明曲剧志》，因盘龙区曲剧团非常重视，筹集了 8 万余元，很快就由中国艺术研究院的文化艺术出版社出版发行了。

目前参与编纂此书的同志去世的去世、瘫的瘫、退休的退

休，只余二人在职，皆年届 50。无论是活着的、还是去世的，甚而北京、四川、贵州、广西等地的戏曲史志专家都希望尽快看到《昆明市戏曲志》的出版。

倘不能出版《昆明市戏曲志》，不仅对不住故去的老专家，更重要的是一项“八五”期间的重点社科科研项目便付之东流，白白耗费了许多人力财力。

个人 1992 年到艺术处工作后，就想着手此事，因私心杂念作祟，未能及时向领导汇报，此乃个人之过也。现中央、省、市均十分重视民族艺术，借此大好时机，重提此事，望能拨款出版《昆明市戏曲志》。

此致

敬礼

张晓秋

拜上

1996. 元 . 18

感谢马力副市长，在他调往省人大工作之前，专门安排了经费，出版《昆明市戏曲志》。

按照戏曲志书体例的要求，《昆明市戏曲志》下限至 1982 年。从 1983 年到 2001 年，昆明市的戏曲事业发展到了一个新的阶段：从举办四届滇东北戏剧节到昆明市五届戏曲青年演员比赛，通过这些活动和赛事，涌现出了一大批新人，因此，由第二届云南省青年演员比赛始，戏曲青年演员每届均有人获一等奖，而昆明市滇剧团的周卫华还获得中国戏剧的个人表演最高奖——梅花奖；一大批优秀剧目展现在各种调演、汇演中，不少剧在国家级、省级艺术活动中获奖，特别是滇剧《瘦马御史》不仅获得“五个一工程奖”，还获得了文华新剧目奖，在对外交流方面，滇剧团、花灯团相继出国，使昆明地方戏曲艺术远播海外；滇剧

《南诏奉圣乐》还摄制成戏曲电视剧，并获全国奖。

可惜，这些成果及有建树的艺术家、戏曲工作者，因体例所限，无缘此书，有待于后人续修“戏曲志”时，再图展现。

相信昆明市的戏曲艺术在各级领导关心支持下，在观众的厚爱中，通过戏曲工作者不懈努力，将使春城戏苑更加壮丽辉煌。

张晓秋

2001年5月

附 录

主要参考书目

- 《史记·西南夷列传》
- 《华阳国志·南中志》
- 《蛮书》
- 《南诏野史》
- 《元史》
- 《读史方輿记要》
- 《明末滇南记略》
- 《清实录》
- 《云南通志》
- 《晋宁州志》
- 《昆明县志》
- 《古本戏曲丛刊》
- 《南词引正》
- 《升庵全集》
- 《陶情乐府》
- 《缀白裘》
- 《燕兰小谱》
- 《滇话报》
- 《中国戏曲通史》
- 《记我所知录》
- 《中国戏剧史长编》
- 《中国古代服饰研究》

《徐霞客游记》
《云南农村戏曲史》
《吴三桂始末》
《滇剧史》
《共和滇报》
《天南日报》
《天南新报》
《崇实报》
《滇声报》
《义声报》
《正义报》
《复兴晚报》
《云南日报》
《滇南公报》
《春城戏剧》
《云南戏剧艺术研究》
《小戏报》
《云南戏剧》
《云南剧目选辑》
昆明老郎官的碑文拓片及房地产契纸
省档案馆所藏云南戏曲资料

□ □
□ □
□ □
□ □
□ □
□ □ □ □
□ □ □ □
□ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □
□ □
□ □
□ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □
□ □ □ □
□ □ □ □
□ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □

□ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □
□ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □
□ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □

□ □ □ □
□ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □

□ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □
□ □
□ □
□ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ “ □ □ ” □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □
□ □ □ □
□ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □ □

[illegible]

[illegible]

□ □ □ □
□ □
□ □ □
□ □
□ □ □ □
□ □
□ □ □
□ □ □
□ □ □
□ □ □
□ □ □
□ □ □
□ □ □
□ □ □
□ □ □
□ □ □
□ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □
□ □ □
□ □
□ □ □
□ □ □ □
□ □ □ □
□ □
□ □
□ □ □

0 0
 0 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0
 0 0
 0 0 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0 0
 0 0 0 0
 0 0 0 0 0
 0 0 0
 0 0 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0 0 0

[illegible]

0 0 0
 0 0 0
 0 0 0
 0 0 0 0 0
 0 0
 0 0 0
 0 0
 “ 0 0 0 ” 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0
 0 0 0
 0 0
 0 0
 0 0
 0 0
 0 0 0
 0 0
 0 0 0
 0 0 0
 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0
 0 0 0
 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0 0
 0 0 0 0
 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0
 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

□ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ “ □ ”
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ “ □ ”
□ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ “ □ □ ” □ □ □ □ “ □ □ ”
□
□ □ □ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □ □ □
□ □
□ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □ □ □

[illegible]

A 10x10 grid of squares. The bottom-right 3x3 area (rows 8-10, columns 8-10) is shaded gray. All other squares are white.